Universidad Nacional de Quilmes

Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades

Mención Comunicación

La temporalidad heterogénea en las imágenes
Un cruce interdisciplinar entre los estudios de comunicación/cultura y la perspectiva de la visualidad en Georges Didi-Huberman

Autora: Cecilia Vallina

Director: Dr. Luis Ignacio García. Universidad Nacional de Córdoba

Codirectora: Prof. Magalí Catino. Universidad Nacional de Quilmes

Marzo de 2024

Índice general

Introducción

Apertura. Una intuición crítica

Capítulo 1

Enfoques epistémicos de la imagen

* Resignificar la experiencia del ver
* Texto versus imagen: la semiología entra en combate
* La construcción de un campo interdisciplinar

Capítulo 2

Abordajes teóricos de la imagen. Desplazamientos, afinidades, diálogos

*Des-ubicar la mirada: Maurice Merleau-Ponty
*Des-centrar el tiempo: Jesús Martín-Barbero

Capítulo 3

Abrir el tiempo en la imagen

* Aquí y ahora: agencia, presencia, acto de ver
* La experiencia de la mirada
* Producir un acontecimiento visual
* Cuando la presentación expone las temporalidades

Capítulo 4

Lo impuro en la imagen, lo impuro en el tiempo

* Negatividad y trabajo
* El síntoma visual
* El malestar en la imagen
* El síntoma en el cuerpo
* El síntoma en el tiempo
* Montaje de anacronismos 1
* Montaje de anacronismos 2

Capítulo 5

El anacronismo. Un concepto en tensión

Parte 1. Desacoplar el presente

* La discontinuidad en el tiempo histórico
* Una discusión en torno al anacronismo como concepto operatorio: Rancière y Didi-Huberman
* La razón como límite frente a la memoria y la imaginación

Parte 2. Anacronismo. Una herramienta para abrir las temporalidades

* Desmontar el fin de la historia: Walter Benjamin
* Temporalidades de la mirada
* Dialéctica, memoria y montaje: una nueva duración

Parte 3. Miradas que descentran el tiempo

* La memoria entre las imágenes y los relatos
* Una aparición que recupera el movimiento
* Desmontar las hegemonías inadvertidas
* La primera superficie de inscripción

Capítulo 6

Construir un saber singular

Parte 1. Devolverle la mirada a las imágenes

* Legibilidad: la invención de cada presente
* Una experiencia de aparición
* Retomar, reinscribir, recrear

Parte 2. Alegoría e imagen dialéctica. Figuras para interrogar la historia

* Conceptos visuales para una temporalidad heterogénea
* Sensibilizar la mirada frente a la historia personal y colectiva

Parte 3. Imaginación política. Nuestra potencia común

* Entre la mirada y la imaginación
* La mirada incómoda
* La mirada performativa

Conclusiones

Una zona de plasticidad crítica para retemporalizar las imágenes

Resumen

Esta investigación indaga los aportes realizados por el historiador del arte y teórico visual Georges Didi-Huberman vinculados a la construcción de un modelo de temporalidad heterogénea en la imagen que habilita una apertura en el tiempo histórico y un trabajo de reelaboración simbólica del orden del sentido con el propósito de enriquecer las perspectivas de lectura crítica de las imágenes visuales desde el campo de la comunicación/cultura. Para desarrollar este planteo, se recupera la productividad del concepto de mediación desplegado por Jesús Martín-Barbero para pensar la relación entre comunicación y cultura como el espacio de producción de sentido donde se traman nuevas formas de relación con el tiempo.

Desde este encuadre, el trabajo comienza con la revisión de una serie de enfoques epistemológicos que han ubicado, desde diversas corrientes, la centralidad de la visualidad en la cultura contemporánea y los aportes que –con distintos alcances y matices–vienen realizando las disciplinas que forman parte del amplio espectro de las ciencias sociales y las humanidades. Con este propósito, se recuperan contribuciones nodales realizadas desde la década de 1980 por los estudios de comunicación/cultura y cuyos debates en torno a la centralidad de las imágenes en las ciencias sociales antecedieron algunos años al llamado giro icónico o visual.

El desarrollo de esta investigación continúa con la indagación de categorías que intervienen en la construcción de la temporalidad heterogénea propuesta por Didi-Huberman, tales como imagen como acto, síntoma, supervivencia, legibilidad, memoria, anacronismo, montaje, imagen dialéctica, imaginación. Su revisión teórica permite explorar la productividad crítica para la lectura de las imágenes y construye un punto de pasaje para el análisis de distintos registros audiovisuales de acontecimientos sociales, culturales y políticos inscriptos en procesos emancipatorios atravesados por la violencia represiva que fueron recuperados en archivos históricos, en filmes documentales y en producciones audiovisuales vinculadas a trabajos de memoria compartidos en espacios expositivos, tanto digitales como físicos.

A lo largo de este recorrido, en el que se entrelazan el análisis teórico y la implicación de mi propia mirada, se despliega cómo Didi-Huberman elabora un pensamiento que busca restituir la duración en las imágenes para leer e interpelar las formas que asume la temporalidad en cada presente y producir, en ese movimiento que vuelve sensible el tiempo, una intervención crítica que altere la fijación del orden de lo visible y la clausura de la significación.

Por último, esta tesis se propone enriquecer y ampliar los estudios de comunicación/cultura mediante un cruce interdisciplinar que recupere el concepto de temporalidad heterogénea para la lectura crítica de imágenes vinculadas a acontecimientos políticos y procesos históricos en los que se inscriben luchas y resistencias singulares y colectivas que enfrentaron violencias represivas.

Introducción

Apertura. Una intuición crítica

Las investigaciones dedicadas a interrogar los procesos de revaloración cognitiva de la imagen y de sus modos de circulación han desbordado los campos disciplinares de la comunicación, del arte, la filosofía, la antropología o la historia. Desde los estudios de comunicación/cultura, las prolíficas reflexiones de Jesús Martín-Barbero sobre esta compleja agenda de investigación me han estimulado a formular muchas de las preguntas que despliego en este trabajo. Su perspectiva interdisciplinar con una fuerte orientación al pensamiento filosófico fue una referencia teórica significativa y, sobre todo, una guía y una compañía a la hora de pensar qué operaciones críticas tienen la potencia de cuestionar el orden de lo visible y lo no visible y conferir espesor político e histórico a las imágenes de nuestro extenso mundo visual.

Fueron estas preguntas las que me llevaron a trabajar sobre algunas de las investigaciones de Georges Didi-Huberman, un historiador del arte que problematizó el modo en el que se produce el saber sobre las imágenes ampliando los límites de su disciplina de origen al incorporar en sus análisis categorías provenientes de la filosofía, la antropología, el psicoanálisis, la historia, la teoría política. Su perspectiva ofrece una fuerte apertura epistemológica a través de la cual se expanden las posibilidades de interrogar distintos modelos de temporalidad histórica que han modulado una mirada sobre las imágenes que hoy es necesario cuestionar. Mi lectura sobre la productividad teórica de estos desplazamientos entre diversas fronteras disciplinares me llevó a explorar un conjunto de herramientas teóricas que –entiendo– contribuyen a construir una mirada crítica dotada de una nueva potencia de intervención en el campo estético, ético, cultural y político.

Si al principio de mi investigación la compatibilidad entre ambos autores era una intuición crítica, en el transcurso de este trabajo he consolidado mi visión sobre el valioso aporte que Didi-Huberman ofrece para quienes, en la senda de Martín-Barbero, estamos abierto/as a interpelar nuestros propios saberes disciplinares vinculados a las transformaciones de la experiencia audiovisual en la que la temporalidad es una mediación fundamental en la producción histórico-social de la significación.

Para desplegar estas preguntas me resultó imprescindible reconstruir y actualizar una serie de enfoques epistemológicos que han ubicado, desde diversas perspectivas, la centralidad de la visualidad en la cultura contemporánea y los aportes que –con distintos alcances y matices– vienen realizando las disciplinas que forman parte del amplio espectro de las ciencias sociales y las humanidades. No sólo como una dimensión reconstructiva, sino como una apuesta de reconfiguración de un campo de investigación que ha expandido sus competencias y sus

saberes sobre el lugar de las imágenes en los procesos de comunicación-cultura en las últimas cuatro décadas.

En el camino de esta indagación advierto que el encuentro entre Martín-Barbero y Didi-Huberman se fortalece a partir de situar una serie de afinidades filosóficas que convergen en la consideración del valor de la experiencia visual y del lugar que en ella tiene la temporalidad como una mediación que modula la significación en las imágenes.

Con esta exploración como marco, mi tesis avanza en la indagación de categorías teóricas provenientes de distintas disciplinas recuperadas por Didi-Huberman que resultan enriquecedoras en el análisis de imágenes visuales. Categorías que permiten interrogar la temporalidad como una dimensión significativa y producir, en esas intersecciones y reelaboraciones, una lectura crítica de las relaciones de tiempo que las habitan y de cómo nos afecta su presentación en el presente de nuestra mirada. En especial, de imágenes ligadas a acontecimientos sociales, culturales y políticos inscriptos en procesos emancipatorios y resistencias singulares y colectivas atravesados por violencias represivas que fueron recuperadas en archivos históricos, en filmes documentales y en producciones audiovisuales vinculadas a trabajos de memoria compartidos en espacios expositivos, tanto digitales como físicos.

A partir de un encuadre que busca dar plasticidad a sus propios bordes, en esta tesis pongo en juego mi mirada crítica, transformada en la misma experiencia del proceso de investigación y escritura, tanto en lo que concierne a las relaciones teóricas que propongo entre distinta/os autora/es, como en el análisis de las imágenes que comparto aquí. Ambas dimensiones se entrelazan para enriquecer el saber sobre la temporalidad en las imágenes y nuestra relación con ellas.

En este recorrido han resonado en mí textos formativos de Martín-Barbero que me alentaron a aventurarme por cruces disciplinares poco transitados, a imaginar vínculos teóricos que desborden los protocolos estabilizados y a exponerme a la experiencia de mi propia mirada. Durante mucho tiempo, su influyente artículo “De la Comunicación a la Cultura: perder el ‘objeto’ para ganar el proceso” (2012), fue un estímulo para problematizar mis prácticas comunicacionales y abrir un campo de lecturas que pusieran en tensión mis propios saberes. Desde este lugar asumí el deseo –lo que implica atravesar la complejidad de las modulaciones y los desvíos que lo constituyen– de indagar la complejidad de la pregunta por los modos en que Didi-Huberman construye la temporalidad heterogénea en las imágenes. Este trabajo busca acercarse desde “la ambigüedad de los procesos”, como nos diría Martín-Barbero, a problemas siempre en curso de darse forma.

Capítulo 1
Enfoques epistémicos de la imagen

> Hablar de pensamiento visual resulta demasiado chocante a los racionalistas y ascéticos oídos que aún ordenan el campo académico. Pero desde la historia del arte, la iconología, la semiótica y el psicoanálisis, y también desde la fenomenología y la epistemología, la imagen está siendo *reubicada* en la complejidad de sus relaciones con el pensamiento.
>
> Jesús Martín-Barbero

Resignificar la experiencia del ver

Las distintas disciplinas que han abordado el estudio de las imágenes identifican extensos debates alrededor de su estatuto epistemológico. La iconoclastia y la iconofilia son ejemplos extremos de los ardores teóricos que pueden suscitar considerarlas como objetos de culto o de conocimiento. Muchos de los conceptos utilizados por la sociología, la antropología, la filosofía, la historia del arte, la semiótica y el psicoanálisis migraron en el tiempo, alteraron fronteras disciplinares y hoy forman parte del repertorio de la crítica cultural del campo de lo visual que disemina su influencia en los modos en que se producen, circulan y se leen las imágenes en museos, archivos, muestras, medios de comunicación, textos teóricos, películas. En sus categorías se combinan –sin fórmulas definitivas– elementos pertenecientes a corrientes que debaten el valor de las formas simbólicas, alegóricas, de lo verdadero, lo legible, lo visible, lo invisible, lo expuesto, lo velado, lo figural, lo visual. De algún modo, estas disputas han atravesado la historia filosófica y cultural de occidente y en la construcción de esos discursos y saberes es posible leer las diferentes concepciones con las que la crítica abordó la lectura de las imágenes.

¿Desde qué lugares se juegan en nuestro presente nuevos modos de acercamiento a las imágenes, nuevas formas de interrogarlas, de cuestionar sus protocolos de lectura, sus circuitos de legitimación, su dispositivos de transmisión? Si vivimos en una época signada en términos de velocidad por la simultaneidad, lo instantáneo, la fragmentación, el flujo y la aceleración[1], ¿con qué herramientas teóricas podemos renovar un pensamiento de las imágenes que

[1] Sobre estos temas ver Koselleck (2003), Crary (2015), Rosa (2016), Martín-Barbero (1992, 1998, 2000, 2001).

enriquezca nuestra mirada y fortalezca nuestra capacidad de interpretación y de creación de nuevos sentidos? ¿Cómo podemos contribuir desde la crítica de las imágenes a convertirlas en superficies de significación, en agentes de intervención cultural?

En un entorno visual en el que se multiplican las posibilidades de producción y los dispositivos de circulación, la pregunta por la potencia de las imágenes en los nuevos procesos de comunicación estimula a las ciencias sociales a examinar sus marcos de investigación para transitar y explorar aportes que contribuyan a ampliar y a renovar sus lecturas. Nuestra perspectiva retomará aportes nodales realizados desde la década de 1980 por los estudios de comunicación/cultura y cuyos debates en torno a la centralidad de las imágenes en las ciencias sociales antecedieron algunos años al llamado giro icónonico o visual. Esta mirada nos conduce a Jesús Martín-Barbero, la figura intelectual que reconfiguró el campo de los estudios de comunicación y reivindicó la centralidad de las imágenes en nuestro mundo compartido. Sus intervenciones siguen siendo claves para pensar su lugar en el presente.

> En la nueva percepción del espacio y del tiempo se despliega un mapa de síntomas y desafíos para las ciencias sociales, de objetos nuevos para la reflexión. Pienso que en el rechazo de las ciencias sociales a hacerse cargo de la cultura audiovisual hay algo más que el déficit de legitimidad académica que padece como 'objeto'. (Martín-Barbero, 1998b, p. 42)

Ese señalamiento expone las tensiones que subsisten alrededor de las imágenes originadas en una tradición filosófica que se remonta desde la desconfianza del pensamiento platónico que las concebía como apariencia y simulacro hasta autores contemporáneos que proclaman el derrumbe del saber ilustrado ante la arborescencia de lo visual en nuestro presente. Para esa tradición, estar ante una imagen era sucumbir a lo falso, a la simulación, al espectáculo, al triunfo de la insignificancia. Una relación que intelectuales de distintas disciplinas como Jean Baudrillard (1991), Giovanni Sartori (1998), Gérard Wajcman (2001) y Guy Debord (2008) aún mantienen con el mundo visual expandido más allá de los límites de las formas artísticas de la imagen. Una posición que Martin Jay, en su extenso estudio sobre el lugar de la visualidad y la mirada en la filosofía francesa del siglo XX, describió como la pérdida de confianza en el que fuera "el más noble de los sentidos" (2007, p. 444).

Contrarrestar esta mirada deceptiva no supone adherir a la *atmósfera cultural* que Martín- Barbero denomina *tecnofascinación*[2] , en la que se combinarían "la fascinación

[2] Martín-Barbero retoma el concepto desarrollado por Martín Hopenhayn (1994) en *Ni apocalípticos ni integrados.* Las atmósferas culturales refieren a formas de percepción y lectura de los entornos compartidos. Martín-Barbero (1998b) identifica tres, la tecnofascinación, la secularización como emancipación de las formas religiosas y el desencanto con las distintas esferas de la política y la desintegración de un horizonte sociocultural común (1998b, p. 32).

tecnológica con el realismo de lo inevitable" (1998b, p. 32). Pero tampoco desconocer la agenda de problemas cuyos rasgos fueron señalados, debatidos e investigados por este autor hace más de veinte años:

> (...) la opulencia comunicacional con el debilitamiento de lo público, la más grande disponibilidad de información con el palpable deterioro de la educación formal, la explosión de imágenes con el empobrecimiento de la experiencia, la multiplicación infinita de signos en una sociedad que padece el más grande déficit simbólico. (Martín-Barbero, 1998b, pp. 32-33)

Lejos de las simplificaciones de las posiciones apocalípticas o tecnofascinadas, la creciente complejidad epistemológica ante la que nos coloca la trama visual del presente reclama una perspectiva crítica que asuma, como plantea Martín-Barbero que "la convergencia de la globalización y la revolución tecnológica configura *un nuevo ecosistema de lenguajes y escritura*" (2002a, p. 19). El reconocimiento de la existencia de este ecosistema que iguala las jerarquías entre imágenes y palabras es el punto de apoyo para interpelar las múltiples dimensiones significantes de lo visual y reclamarle a las ciencias sociales una apertura que no sólo enumere sus déficits y advierta acerca de sus peligros, sino que elabore un tipo de intervención crítica capaz de aportar herramientas conceptuales para interrogar el saber de las imágenes.

Desde esta perspectiva y para dar cuenta de la complejidad de la visualidad como fenómeno comunicacional que se despliega en la nueva era tecnológica y global, Martín-Barbero acuñó una categoría que asume la imbricación de los procesos culturales, de sus tramas simbólicas con las prácticas sociales de los sujetos y la comunidades: "la *experiencia audiovisual* replantea de raíz nuevos modos de relación con la realidad, esto es, desde las transformaciones de nuestra percepción del espacio y el tiempo" (1998b, p. 36). En esta ruptura con una razón dualista que totaliza las singularidades y unifica las temporalidades de las comunidades y los sujetos, sucede la implicación del pensamiento crítico con la experiencia social. En esa articulación, Martín-Barbero ubica la "experiencia audiovisual" como la categoría que puede dar cuenta de los procesos culturales de creación de sentido en la imagen a través de distintas espacialidades y temporalidades. Una operación crítica en la que se pone en juego el concepto de experiencia, liberado de los marcos restrictivos del determinismo marxista devolviéndole la vitalidad que su inclusión puede traer a cualquier investigación social. Por esta vía, Martín-Barbero va a subrayar el valor de la categoría de experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin para interrogar el lugar de las imágenes en la cultura de masas del siglo XX.

> Mientras para la razón iluminista la experiencia es lo oscuro, lo constitutivamente opaco, lo no pensable, para Benjamin por el contrario, pensar la experiencia es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica. (Martín-Barbero, 1987a, pp. 161-2)

Esa mutación cultural desatada por las fuerzas tecnológicas que inundarán el mundo de imágenes provocará una nueva percepción espacial y temporal, un nuevo *sensorium* contemporáneo. Un concepto que Benjamin (1994) formuló en su artículo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" para interpretar la inédita relación que el cine había inaugurado con las masas convertidas en público, cuando se modelaba una nueva sensibilidad hacia las imágenes y estallaba el antiguo valor cultual frente a la obra de arte. Los dos rasgos sobresalientes de ese *sensorium* tramado por el cine fueron la *dispersión* de las muchedumbres y su experiencia perceptiva en la ciudad moderna repleta de estímulos que contrastaba con el recogimiento solitario y disciplinado de los museos, junto con la irrupción de la llamada *imagen múltiple,* construida en el montaje y en la que se alternan una multiplicidad de perspectivas y de temporalidades contra la unicidad del punto de vista de la pintura clásica (Benjamin, 1994, p. 23).

Retomando su enlace con Benjamin, Martín-Barbero caracteriza la experiencia del *sensorium* contemporáneo por la fragmentación de los relatos, la desagregación de las audiencias y la atomización de la recepción, los flujos y la simultaneidad (1998 b, p. 57). Características de una mutación en la percepción del espacio y del tiempo signada por la deslocalización de los saberes, los desanclajes espaciales y la presentificación temporal que ubicarán una perspectiva singular para pensar una era signada por la visualidad. Los rasgos de esta configuración no son la base de una visión postapocalíptica o tan siquiera desencantada. Lo que viene a decirnos Martín-Barbero cuando afirma que "se abre paso una mirada nueva que rescata la imagen como lugar de una estratégica *batalla cultural"* (1998b, p. 49)*,* es que estamos frente a un desplazamiento epistemológico en el que asoma "una nueva *figura de razón* ligada a la *mediación cognitiva de la imagen*" (1997, p.10).

El pensamiento de Martín-Barbero expone una clara conciencia del nuevo lugar que la imagen debe ocupar en el territorio de las ciencias sociales de modo transversal a las distintas y diversas disciplinas que lo componen. Si las transformaciones tecnológicas y las prácticas culturales modelan un entorno cultural cuya dimensión visual ha alterado *–des-centrado–* las formas de jerarquización y valorización del conocimiento, la nueva figura de razón se expresa en un *pensamiento visual* (Martín-Barbero, 1998b, p. 48). Una figura que reclama para sí la apertura de un campo de estudios que reconoce el enlace entre los procesos de comunicación, las prácticas culturales y la significación, entre los sujetos y las dinámicas de construción de sentido.

> Pues estamos ante la emergencia de "otra figura de razón", que resitúa la imagen en una nueva configuración sociotécnica (...) y que rehace las relaciones entre el orden de lo discursivo (la lógica) y de lo visible (la forma), esto es, de la inteligibilidad y la sensibilidad. (Martín-Barbero, 1998b, p.49)

La creación de esta categoría teórica coloca un principio epistemológico: la imagen ocupa un espacio tan central en la producción histórica social de la significación como el del discurso. Pero es sólo a partir de la incidencia del "nuevo ecosistema de lenguajes y escritura" en la formación del sensorium contemporáneo que podemos reclamar este lugar de paridad entre el orden de lo discursivo y el orden de lo visible. Y aun, más que el reconocimiento de la igualdad en los procesos de significación entre ambos órdenes es en su interacción donde podemos ubicar la categoría de *pensamiento visual.* Martín-Barbero, retomando aquí a Michel Foucault (1966), afirma que es "a partir de la *trama significante* que tejen *las figuras y los discursos* (las imágenes y las palabras) y de la *eficacia operatoria* de los modelos que hacen posible ese saber que hoy denominamos ciencias humanas" que se consolida la revalorización cognitiva de la imagen (2002b, p. 62).

Serán las disciplinas como la iconología de Aby Warburg y Erwin Panofsky y su giro hacia una historia cultural de las imágenes del arte; el psicoanálisis y la complejización del concepto de sujeto a través del descubrimiento del inconsciente realizado por Sigmund Freud; la fenomenología de la percepción orientada a lo visual que habilita la dimensión de lo sensible y lo intersubjetivo en la filosofía de Maurice Merleau-Ponty, junto con las investigaciones de la semiótica estructuralista desplegadas en la obra de Roland Barthes y la incorporación en sus análisis de las imágenes de la cultura de masas, las corrientes que abrirán, en distintos y sucesivos momentos del siglo XX, una nueva vía al estudio de las imágenes al trabajar desde las diversas dimensiones que constituyen su trama significante. El orden de lo sensible, lo visible y lo inteligible no podrán considerarse más órdenes autónomos unos de otros ya que todos forman parte de los procesos que conforman una nueva *episteme cualitativa* que pondrá en juego el valor de la imagen en la construcción del saber. Martín-Barbero describe así ese movimiento:

> Una de las más claras señales de la profundidad de las mutaciones que atravesamos se halla en la *reintegración cultural* de la dimensión separada y minusvalorada por la racionalidad dominante en Occidente desde la invención de la escritura y el discurso lógico (Castells, 1997, p. 360), esto es, la del mundo de los sonidos y las imágenes relegado al ámbito de las emociones y las expresiones. (2003b, p. 315. La cursiva es mia)

La introducción de su libro *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista* (1987), fue –utilizando una figura frecuente en los análisis del autor–, un *mapa nocturno* para comprender las zonas de frontera de los estudios de comunicación asfixiados por una "sensibilidad apocalíptica" que había generalizado los problemas y borrado las singularidades y los matices de los procesos históricos.

El desplazamiento epistemológico que significó la irrupción de esa obra de Martín-Barbero –en un giro que el autor denominó "la salida de la razón dualista"–, marcó un punto de

quiebre con los paradigmas que dividían los análisis comunicacionales entre los que propiciaban una mirada en la que primaba la dimensión ideológica adherida a "la inercia de una dogmática y una escolástica marxistas" y aquellos que representaban un pensamiento integrado aliado a un "funcionalismo omnipresente" (1987, p.10). Encontrar una nueva vía de análisis que pusiera en valor las dimensiones opacadas en este dualismo significó poner en juego a nuevos sujetos sociales considerados ahora desde sus prácticas, sus rituales, sus imaginarios, sus deseos, para pensar desde allí las modulaciones de la producción histórico social de la significación. Desplegada la disputa teórica con los enfoques impregnados por un pensamiento dualista, esta nueva figura de razón reintroduce a la imagen como mediación cognitiva en los procesos de producción de sentido. Desde este paradigma, Martín-Barbero elaborará un concepto dotado de una plasticidad teórica tal que permitirá poner en juego la transversalidad del saber en las ciencias sociales: las *mediaciones,* para pensar desde allí las articulaciones entre procesos de comunicación y movimientos sociales, las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales (1987, p. 203).

Aún hoy esas páginas siguen siendo una guía para comprender la arqueología de los desplazamientos epistemológicos que impulsó el pensamiento de Martín-Barbero. Transcurridas más de tres décadas de ese planteo fundacional para el campo de la comunicación, es necesario volver a enfocar las articulaciones y relaciones que habitan en el binomio conceptual comunicación/cultura para revitalizar su potencia crítica debilitada en la dinámica de un movimiento pendular que oscila entre la fascinación y la decepción ante las transformaciones tecnológicas y la proliferación de las imágenes. Una vía de escape de las lecturas que comprimen en un puro presente la temporalidad de las prácticas sociales y comunicacionales de los sujetos, las comunidades, las sociedades.

Protagonista junto a Martín-Barbero de esta nueva corriente de estudios, Héctor Schmucler, señalaba la necesidad de complejizar los modelos teóricos de la comunicación marcados por un racionalismo que "intenta formular leyes únicas para explicar el funcionamiento de fenómenos plurales" (1997, p. 150). En la construcción de esa vía epistemológica, ambos autores propusieron interrogar las mediaciones desde el enfoque de la comunicación/cultura y coincidieron en señalar, en sus análisis de fines de los años 1980 en adelante, que la experiencia individual y colectiva del tiempo está afectada por el "descentramiento y la deslocalización de los saberes". Esta corriente propone partir de estas dislocaciones espaciales y temporales, los des–tiempos de la modernidad para abordar las mediaciones atravesadas por "las mutaciones que afectan nuestra experiencia del tiempo" (Martín-Barbero, 2001, pp. 6-7).

El análisis de las llamadas *dislocaciones temporales* es una dimensión central en el desplazamiento que realizó Martín-Barbero en su construcción teórica. Esa dimensión marcó el debate modernidad/posmodernidad desplegado en los años 1980 en América Latina en el que

Martín-Barbero, junto a autores como Néstor García Canclini, Nelly Richard y José J. Brunner[3] confrontaron sus perspectivas con concepciones totalizadoras y universalistas e interpelaron el campo de las ciencias sociales promoviendo enfoques interdisciplinarios que descentraran los saberes. Sus aportes fueron claves para abrir paso a una perspectiva que atendiera las discontinuidades, las hibridaciones, las heterogeneidades, las heterotopías, las nuevas relaciones entre lo universal y lo particular. Marcos conceptuales imprescindibles para abordar las identidades plurales, las memorias sociales y las narrativas populares que se reapropian de elementos que provienen de la modernidad de escala territorial y, más tarde, de la posmodernidad globalizada, sin renunciar a sus matrices culturales. Martín-Barbero, en diálogo también con autores europeos que protagonizan allí ese debate como Michel Foucault, François Lyotard y Gianni Vattimo, ubica la relación entre comunicación y cultura como el espacio de produccción de sentido donde se traman nuevas formas de relación con el tiempo. De lo efímero a lo fluido, de lo homogéneo a lo múltiple, de las oposiciones irreductibles y excluyentes como tradición/progreso o pasado/futuro, a la copresencia de temporalidades impuras.
El descentramiento de la modernidad latinoamericana altera los marcos interpretivos heredados de una modernidad letrada, ilustrada y liberal, en un presente signado por la goblalización –y sus tensiones–, para interrogar las transformaciones en la relación de las formas culturales –de la oralidad popular, las gramáticas de los medios masivos, los modos de ver– con una temporalidad múltiple que nunca ha respondido a lógicas unidimensionales y que asume por esta vía su condición heterogénea.

Las mutaciones del sensorium temporal preponderantes en el sistema de medios clásicos fueron la fragmentación, el flujo y la simultaneidad. Mientras que estos dos modos irán perdiendo progresivamente su potencia, la fragmentación se acentuará al ritmo del aumento de escala en la producción de contenidos y la multiplicación del acceso que ofrecen las redes en las primeras décadas del siglo XXI (Verón, 2012, p.14). En 1987, cuando Martín-Barbero publica *De los medios a las mediaciones,* la presentificación, el debilitamiento de la memoria y la compresión de los contextos eran las características de la atmósfera cultural y sociotécnica que ocupaban gran parte de la agenda de investigación en comunicación. En ese clima de época, su perspectiva filosófica vino a *desubicar* la temporalidad hegemónica de la razón moderna dominante en el campo de una teoría comunicacional instrumental para plantear una nueva relación con los tiempos y *des-tiempos* entre lo masivo, lo popular, lo global y las mediaciones culturales. Su visión permitió implosionar las certezas comunicacionales fijadas en una temporalidad homogénea y hegemónica, para abrir una nueva vía de articulación entre los

[3] Véase Zubiría Samper, S. (2022). El debate modernidad y posmodernidad en América Latina. Un diálogo con sus artífices: Brunner, García Canclini y Martín-Barbero. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.30778/2022.23

procesos de comunicación masiva y las mediaciones culturales donde se entrelazan múltiples temporalidades. La importancia que adquirirá en sus análisis la temporalidad entendida como la experiencia individual y colectiva del tiempo radica en el pasaje que va de considerarla una mediación específica a definirla como *una categoría transversal a todas las mediaciones* (Rocha y López de la Roche, 2019, p. 75).

Tanto a Martín-Barbero como a Schmucler, esa perspectiva filosófica los enlaza a Walter Benjamin. Ambos autores adscribieron a la crítica que el filósofo alemán formuló al concepto de temporalidad lineal y homogénea de la modernidad y a su reivindicación de "una conciencia del presente que haga deflagar la continuidad histórica" (Benjamin, 1994, p.190). En sus investigaciones retomaron el planteo benjaminiano acerca de la importancia de "hacer obrar la experiencia de la historia" y habilitar así múltiples temporalidades que desestibilizaran la cristalización del pasado, la omnipresencia del presente y la reducción del futuro a un tiempo que no guarda relación con ese presente porque viene "del más allá". Siguiendo el cuestionamiento que realiza Martín-Barbero (2001) a la estructura de la temporalidad legada por la modernidad como matriz de homogeneización cultural, es necesario complejizar los análisis de la experiencia individual y colectiva del tiempo poniendo en valor la continuidad de la experiencia humana como vía de apertura hacia un tipo de reelaboración simbólica que contemple el enlace de las diferentes temporalidades.

Desde los estudios latinoamericanos de comunicación impulsados por Martín-Barbero y Schmucler, se consolidó así una línea de investigación que analizó las diferentes temporalidades de los procesos culturales de la modernidad y posmodernidad latinoamericanas, las reivindicaciones identitarias, los movimientos sociales, los medios de comunicación, las producciones culturales, la cultura popular, o la llamada "cultura de la imagen" desde el par conceptual comunicación/cultura. Este paradigma incorporó la necesidad de leer las mediaciones y considerar desde allí de qué manera lo visual es parte de la producción histórico-social de la significación, lo que equivale a decir "de los procesos de producción de sentido", siguiendo los términos en los que Eliseo Verón definió el concepto de semiosis social. En la definición de este concepto central de la semiología, la imagen es una materia sensible investida de sentido en el mismo nivel del texto lingüístico:

> Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio *empírico* de producción de sentido. Siempre partimos de paquetes de materias sensibles *investidas* de sentido que son los *productos*; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etc., que son fragmentos de la semiosis). (Verón, 1993, p. 126)

Si nos encontramos entonces frente a lo que entendemos como una productividad significante del llamado por Martín-Barbero *ecosistema de lenguajes y escritura*, estaremos frente al despliegue de una inteligibilidad común, más insular y compleja que nos obligará a interrogar con nuevas herramientas el espesor de las imágenes. Una mutación que ha contribuido a generar una crítica de nuevo tipo que ha ampliado sus fronteras más allá de los análisis de las teorías de la recepción de las audiencias (Fuenzalida, 2012; Morley, 1996) hacia la propia productividad significante de los sujetos. En ese desplazamiento se está provocando un cambio en los "procesos de creación de valor" como sostiene Verón (2007, p. 14). Una mirada atenta a este nuevo mapa nos señala que cualquier lectura de las imágenes deberá tener en cuenta esta mutación como una dimensión del proceso de la semiosis social.

Barbero, Schmucler y Verón conforman una tríada que comparte no haber sucumbido ni a los diagnósticos de la homogeinización de la cultura visual a escala planetaria ni a las expectativas de distribución simbólica igualitaria que generaría un mundo interconectado. Sus aportes dan cuenta de la complejidad de los procesos de construcción de sentido que siguen estando vinculados a los sujetos, a los territorios, a las dinámicas culturales, sociales y políticas. Sus investigaciones nos abren una vía de análisis a las imágenes que interpela los límites de la representación, las ontologías de la esencia, las lecturas semióticas que desestiman el peso del presente en la mirada y la homogeneización de las temporalidades.

Una crítica de la imagen y de las prácticas visuales enriquecida transdisciplinarmente que habilita una vía de lectura capaz de problematizar los cambios en la estructura perceptiva de la temporalidad y de incorporar estas mutaciones como dimensiones significativas del análisis. Categorías sensibles para un presente que reconoce el valor de las prácticas comunicacionales en los procesos de construcción y de disputas por el sentido. Un tiempo múltiple en el que es preciso elaborar figuras críticas que pongan en circulación conceptos productivos para interpretar las dinámicas de reelaboración simbólica que habiliten un tipo de mirada sobre las imágenes que, lejos de cualquier clausura, despliegue sus potencias y active su politicidad.

Texto versus imagen: la semiología entra en combate

Entre las disciplinas que protagonizaron una renovación epistemológica del campo de la comunicación, la semiología estructuralista reconfiguró el modo de analizar las imágenes. Roland Barthes, su principal referente, inauguró entre los años 1950 y 1960, una nueva perspectiva en el análisis de la visualidad que amplió y complejizó las relaciones entre el lenguaje escrito y el lenguaje visual. Pero esa relación no sería igualitaria en términos de la capacidad de invención simbólica en el texto y en la imagen.

Barthes escribe contra los estereotipos. Como en muchos de sus textos sobre la fotografía, el cine, la moda o la publicidad, busca combatir lo que ha sido homogeneizado, normalizado, capturado, *dominado* por el lenguaje. Si la literatura es el espacio prometido para que la lengua logre sortear los poderes que coartan su libertad y tener la posibilidad de alcanzar "el esplendor de una revolución permanente del lenguaje" (Barthes, 2011, p. 92), la crítica debería entonces contar con una nueva disciplina capaz de desmantelar las formas rígidas, la *opresión de lengua*. Una mirada que pueda ofrecer resistencia a la voluntad de dominio, de clasificación, a *la fatal alienación a* la que está condenado el lenguaje.

> La semiología sería desde entonces ese trabajo que recoge la impureza de la lengua, el desecho de la lingüística, la corrupción inmediata del mensaje: nada menos que los deseos, los temores, las muecas, las intimidaciones, los adelantos, las ternuras, las protestas, las excusas, las agresiones, las músicas de las que están hechas la lengua activa. (Barthes, 2011, p. 103)

Si la libertad de la lengua hay que buscarla en la deconstrucción de las relaciones que componen su código binario, desde la mirada barthesiana, en la imagen, esa distancia entre el significante y significado será muy débil. La imagen no cuenta con un código inmotivado como el de la lengua. En varios de los artículos incluidos en el libro *La Torre Eiffel*. *Textos sobre la imagen*, Barthes reconoce que el cine plantea "problemas semánticos de otra complejidad, en la medida que pretende ligar el significante al significado mediante una relación exclusivamente analógica" (2001, p. 38). Y es aquí donde encontramos un límite a las categorías que nos ofrece para analizar las imágenes, "cuando se plantea una relación de equivalencia entre dos términos en la que uno actualiza o reproduce al otro" (Barthes, 2001, p. 38). Para Barthes no habrá lenguaje sino un logos. Y aunque a ese logos le sea reconocido que la relación entre el significante y el significado es histórica, al ser inmotivada (Barthes, 2009, p. 25), no posee los atributos de combinación y selección organizados en una gramática de los signos como es el caso de la lengua.

En esa diferencia se cifran los alcances de su potencia cognitiva: "lo que la imagen gana en *impresividad* lo pierde en *claridad"* (2001, p. 90). Su perspectiva será definida como "una semiología analógica no simbólica" y entre sus preceptos subrayará que en el cine "el significado tiene un carácter conceptual, existe en la memoria del espectador; el significante no hace más que actualizarlo, tiene sobre el significado un poder de llamada, no de definición" (2001, p. 32). Por esto, quienes produzcan imágenes están sometidos a la obligación de trabajar con el analogon y no con el signo (en el sentido de lo inmotivado) o el símbolo (2001, p. 34). Si el cine y la fotografía están limitados, porque su deber es reproducir y no abstraer y crear como sí ocurre con la literatura, la lengua es lo que está, para Barthes, por sobre la imagen. Y en esa valoración quedará recortado el alcance de sus principales categorías referidas a la imagen:

cuando se refiere al significante como polivalente realizará una equiparación con la polisemia en la lengua, o como combinatoria en tanto posibilidad de un ordenamiento sintáctico de los signos. Sin embargo, a la hora de valorar la polisemia aplicada a la imagen se la señalará como aquello de lo que la imagen no puede dar cuenta, de cierto caos para un arte que "es constitutivamente analógico" (2001, p. 88). Barthes lo expresa con claridad, "la imagen conlleva una debilidad, digamos una dificultad muy grande, que reside en su carácter polisémico. Una imagen *irradia* sentidos diferentes y no siempre sabemos cómo dominar esos sentidos" (2001, p.89).

También la referencia a la sinonimia como un recurso que pueda utilizar quien produzca una imagen cinematográfica o fotográfica en la que convivan elementos similares en forma simultánea será señalada posiblemente de "vulgar", "redundante" y "tautológica" para el sentido. Ese es el sentido "obvio", no polisémico que le adjudicó Barthes al filme de Sergei Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925), en su artículo "El tercer sentido" en el libro *Lo obvio y lo obtuso*:

> (...) esto nos permite ver que el "arte" de S. Eisenstein no es polisémico: Eisenstein elige el sentido, lo impone, lo abruma (por mucho que el sentido obtuso desborde la significación, no por ello resulta esta negada, emborronada); el sentido eisensteiniano fulmina toda ambigüedad (...) La ética eisensteiniana no constituye un nivel independiente. Forma parte del sentido obvio y, en Eisenstein el sentido obvio, es siempre la revolución. (Barthes, 2009, pp. 61- 62)

Lo que se formula en este análisis expone una dicotomía entre los sentidos estereotipados sobre otros significados presentes, pero más sutiles, aquellos que escapan a la retórica vulgar de la representación realista burguesa y del realismo socialista. En el capítulo "Oscilaciones de la pena", que Didi-Huberman le dedica al semiólogo francés en su libro *Pueblos en lágrimas. Pueblos en armas* señala que, para Barthes, se trata de "regresar a una estructura binaria en la que se opondrán más claramente, más violentamente, el 'sentido obvio', por un lado (con sus efectos informativos, comunicacionales o culturales) y, por otro, 'el sentido obtuso'" (2017a, p. 89). La lengua, el lenguaje articulado, encontrará un límite frente al *sentido obtuso* que habita en las imágenes, el *quantum* inclasificable e intransferible de la imagen hacia la lengua. "El sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el metalenguaje de la crítica" (Barthes, 2009, p. 69). Ese *quantum* será lo incognoscible de la imagen.

La estructura binaria vuelve a aflorar cuando señala el valor positivo de la polisemia en el caso de la lengua y resalta el valor negativo en el caso de las imágenes. Dice Barthes: "La imagen se presenta de manera global, discontinua y, en esas condiciones, es muy difícil analizar su contexto" (2001, p. 90). Esta dificultad que aparecerá una y otra vez, expresa la posición que

Barthes le daba a la imagen fílmica y fotográfica en tanto objeto de conocimiento. Su posición tiene un estatuto antropológico y un límite claro: "Lo que distingue al hombre del animal no es la comunicación, sino la simbolización, es decir, la invención de sistemas de signos no analógicos" (Barthes, 2001, p. 92). Una perspectiva de la comunicación de la que está ausente la alteridad, lo dialógico, la transmisión, la mediación. Y aunque para Barthes la imagen puede ser parte de la comunicación, estará por debajo de la lengua a la hora de simbolizar. Más aún, la imagen dependerá o estará subordinada al desarrollo de la lengua. En el capítulo "La imagen", de *Lo obvio y lo obtuso,* delinea con precisión los nuevos límites que el texto tiene frente a la imagen fotográfica, donde la califica como "un mensaje parásito destinado a comentar, es decir , a 'insuflar' en ella uno o varios significados segundos" (Barthes, 2009, p. 23). Allí expresa con claridad su visión deceptiva –la llama "una inversión histórica importante"– de la nueva relación de fuerzas entre el mundo de las palabras y el mundo de las imágenes: "la imagen ya no *ilustra* a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en parásito de la imagen" (Barthes, 2009, p. 23).

Si bien uno de los límites del análisis barthesiano ha sido la sospecha sobre el estatuto epistemológico de la significación de las imágenes, en sus textos sobre diversos tipos de imágenes despliega una potencia crítica que trasvasa sus propias categorías y nos permite cuestionar sus supuestos teóricos. Dice Barthes: " (...) del mismo modo que es lícito hablar de *una* foto, me parecía improbable hablar de la fotografía" (2004, p. 30). En uno de los textos del artículo "Sobre doce fotografías de Daniel Boudinet", escribe:

> Otra geórgica. Aquí, toda la fuerza del trabajo se debe a los signos de suspensión. Los árboles, los animales y las herramientas de labranza vuelven a una especie de obstinación del reposo. Mediante la reunión y la distancia entre estos agentes provisoriamente inactivos (pero no ociosos), la imagen dice el tiempo: venimos de trabajar, de producir (leche y heno), y volveremos a empezar. De ordinario, la fotografía tiene la reputación de captar lo actual; aquí, más filosóficamente, dice ese tiempo difícil: el presente. (Barthes, 2001, p.155)

Aunque su voluntad de clasificar y disciplinar las fuerzas expresivas y cognitivas de la fotografía impregnen su artículos más sistemáticos, como en el final de *La cámara lúcida*, donde expone su desconfianza a la universalización de las imágenes como mediación cultural (Barthes, 2004, p. 177), la inclusión de la propia subjetividad en el análisis de las imágenes inauguró una perspectiva que habilitó una nueva relación entre las palabras y las imágenes. La singularidad de su escritura frente a las imágenes abrió una vía de interpretación crítica que ubicó la subjetividad y la mirada propia como dimensiones de una nueva mediación. En esa distinción se ubica una perspectiva fundacional de los estudios de las imágenes. Una mirada que supo desviarse de sus propios obstáculos epistemológicos para introducir una novedad, una

nueva relación entre las palabras y las imágenes. Es esta apertura la que habilita a seguir pensando cómo leer las imágenes desde sus propias dimensiones, su espesor significante, sin sustraerlas de las temporalidades que las habitan y las ponen en acto.

Frente a los límites de la semiótica barthesiana, los aportes desde la sociología de Bericat Alastuey (2011) resultan complementarios para ubicar una agenda de problemas en el campo de las ciencias sociales que reconoce la necesidad de incorporar el análisis de las imágenes como una dimensión central en sus investigaciones. Ante las posturas que objetan los alcances de su significación dada su naturaleza semiótica –no estamos ante un lenguaje codificado en una estructura convencional de signos–, el autor ubica las distintas maneras en que las imágenes son consideradas objetos de conocimiento, tanto en su condición de índex como ícono. Si el índex guarda una conexión existencial entre el signo y objeto real, en el ícono existe una relación de semejanza entre el signo y el objeto. Esta distinción, que se inscribe en la perspectiva de la semiótica de Charles S. Peirce (1931) retomada por Umberto Eco en "Semiología de los mensajes visuales" (1972), constituye la base de sustentación de las posiciones teóricas que reivindican el conocimiento a través de las imágenes. La apuesta epistemológica de la semiótica para producir sentido sobre las imágenes significa que su "naturaleza icónica" se ubica –de algún modo–, por encima de su condición de índex. Las imágenes se convierten desde esta posición en una superficie significante. Estas definiciones responden a una posición epistemológica que distingue entre procedimientos científicos basados en una lógica de producción de verdad de aquellos vinculados a procesos de significación. Una distinción teórica necesaria para habilitar nuevos modos de leer las imágenes y de incorporar esas lecturas en la producción de conocimiento. Vía que contribuye, además, a reubicar un debate que no pocas veces resurge frente a la polisemia de la imagen[4].

La perspectiva que asume este trabajo entiende que el campo de análisis de la comunicación/cultura, del cual forma parte el análisis visual, debe intentar expandir sus fronteras disciplinares para incorporar herramientas conceptuales que contribuyan a renovar los estudios sobre la imagen y habilitar nuevos modos de lectura.

La construcción de un campo interdisciplinar

La multiplicación de investigaciones realizadas en el marco de los Estudios visuales, entendidos como espacio interdisciplinar -en el que se cruzan, desplazan, intersectan y mutan

[4] Señalo un ejemplo reciente de esta polémica en la posición que expresa el historiador del arte José Emilio Burucúa en su artículo "Ver no basta para pensar", Revista Ñ, 27/09/2014. Allí Burucúa señala un experimento propuesto a sus alumnos a partir del libro *Modos de ver* de John Berger (2000), cuyo resultado le confirma que "no hay logos posible que se asiente sobre las imágenes". El artículo aparece como una voz "discordante" al pensamiento de George Didi-Huberman, de quien se publica en ese mismo número una extensa entrevista.

categorías de las ciencias sociales, las humanidades, el arte y la comunicación–, lleva ya más de tres décadas. Sin embargo, sus desplazamientos epistemológicos sobre las ciencias sociales no son tan visibles como podríamos pensar frente al desafío de interpelar la visualidad. En 1994 se publicaron dos obras que marcaron el inicio del llamado "giro icónico" en el ámbito germano o "giro pictorial" en el anglosajón. En Alemania, Gottfried Boehm publicó *¿Qué es una imagen?,* mientras que en Estados Unidos se edita *Teoría de la imagen* de W. J. T. Mitchell. Ambos títulos se convertirán en referencias del programa de investigación del giro visual: coincidirán en que la imagen posee una lógica de sentido propia, una lógica icónica no subordinada al lenguaje y en que sus contenidos no pueden ser diferenciados de su modalidad de aparición, reivindicarán la comprensión interdisciplinar de los procesos de formación y creación del significado de la imagen y sostendrán que es su carácter indeterminado el rasgo que define su relación con lo imaginario. Mientras esta perspectiva impactaba en nuevos debates, en paralelo, Frederic Jameson publicaba en 1998 *El giro cultural*, en el que decretaba en el final del capítulo "Transformaciones de la imagen en la posmodernidad" su carácter engañoso e instrumental.

> La imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; por eso, para terminar, toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo. (Jameson, 1999, p. 178)

De alguna manera, la crítica al posmodernismo ensombrecía cualquier pensamiento que le reconociera a las imágenes la facultad de producir una energía significante distinta a la segregada por el capital. Si la globalización había revelado la dominancia del mercado como articulación fundamental, esa situación operaba como un inhibidor –"la nueva situación que bloquea nuestra capacidad de imaginar el futuro", la llamó Jameson (1999, p. 126)– de la potencia de las imágenes como fuerzas culturales capaces de generar otros recorridos significantes. Una concepción de la imagen atada a lo que, para el autor, aparecía como la revelación del "fin de una concepción prometeica de la producción en la medida que es difícil que la gente siga imaginando el desarrollo como conquista de la naturaleza" (Jameson, 1999, p. 126). El choque de una concepción cultural marxista determinista contra una nueva atmósfera visual globalizada y espectacularizada ponía en crisis el viejo imaginario del progreso de la modernidad y no permitía aún, para Jameson, vislumbrar dinámicas sociales, políticas y culturales capaces de inventar y disputar otros circuitos y otros sentidos para las imágenes. En paralelo, en 1999 Stuart Hall y Jessica Evans publican *Visual Culture: the Reader.* Si las fechas son casi simultáneas, la perspectiva del estatuto epistemológico de la imagen es radicalmente

distinta. En la introducción "Qué es la cultura visual"[5], ambos autores asumen el estudio de la cultura visual dentro del campo de los Estudios Culturales y reconocen el destiempo en esta incorporación: " (...) la cultura visual ha sido un tanto pasada por alto en la rápida expansión de los estudios culturales y los estudios de los medios a lo largo de los últimos quince años" (Hall y Evans, 2016, p. 5). Si el giro cultural habilitó la creación de un vasto campo transdisciplinario que reconocía en la trama de las relaciones sociales y, en particular, de las prácticas culturales prácticas significantes, la especificidad de lo visual comenzaba a ser pensada e interrogada en su singularidad, en sus tensiones y en sus disputas. Y un punto central de esta posición sería el lugar que ocuparía la mirada –entendida como "la articulación entre quien mira y lo mirado, entre el poder de la imagen para significar y la capacidad de interpretar el sentido de quien mira"– (Hall y Evans, 2016, p. 10). Unos años más tarde, en 2006, Boehm sostendría en un intercambio epistolar con W. J. T. Mitchell –reproducido en el libro *Filosofía de la imagen* editado por Ana Varas (2011)[6]– que "más allá del lenguaje existen poderosos espacios de sentido, de visualidad, que no necesitan ser mejorados o justificados por la palabra" (Varas, 2011, p. 87). Ese punto de coincidencia se bifurcaría ante las preguntas que, con distintos matices, ambos autores formularon a las imágenes. Mientras Boehm reclama la especificidad de lo icónico frente al lenguaje con la pregunta ¿qué es una imagen? como concepto filosófico, Mitchell enfatiza que "el problema de la comprensión de la imagen está profundamente conectado con el de la comprensión del otro" (Varas, 2011, p. 86) y por esto, su pregunta, ¿qué quieren las imágenes? involucra a las teorías de la comunicación, el cine, la historia del arte, los estudios culturales, la política. Recupero el debate entre Boehm y Mitchell como un antecedente significativo que fue contemporáneo a la edición de la revista *Estudios Visuales* dirigida por el español José Luis Brea, cuyo primer número se publicó a fines del año 2003. El Nº 1 se llamó *Los Estudios Visuales en el siglo 21* y abre con una propuesta programática firmada por Brea que va a delinear los debates que se expondrán y afrontarán en los siguientes siete referidos al desafío de fundar el campo de los Estudios visuales "como estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad" o "el campo de las prácticas de visualidad que generan significado cultural" (Brea, 2003, p. 6). Para despejar cualquier confusión, W. J. T. Mitchell aporta una contundente definición en su artículo "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual" publicada también en el Nº 1 de *Estudios Visuales*: "Es útil distinguir, desde un principio, entre 'estudios visuales" y 'cultura visual', el primero, el campo de estudio, el segundo, su objeto, su objetivo. Estudios visuales es así el estudio de la cultura visual" (2003,

[5] El artículo "Qué es la cultura visual" fue publicado en 2016 por Raúl Rodríguez Freire (ed.) en *Cuadernos de Teoría y Crítica N#2, El giro visual de la teoría*. Viña del Mar, Cuadernos de Teoría y Crítica. (pp.91-102)

[6] Unos años más tarde, en 2016, el debate fue reproducido en el número de *Cuadernos de Teoría y Crítica* citado en la nota anterior.

p. 18). Como prueba de la preocupación por establecer este nuevo campo de estudios, en el Nº 1, Anna María Guasch, en "Estudios visuales. Un estado de la cuestión", será quien repase, ordene y clasifique los debates que rodean la formación de este nuevo campo que, retomando las bases programáticas de los Estudios Culturales, incorpora a la visualidad como una dimensión central de la cultura contemporánea. Las sucesivas definiciones que allí se exponen clarifican el nuevo sitio que tiene la imagen desde esta perspectiva en formación a partir de ahora: "Lo importante ya no es buscar el valor estético del 'arte elevado', sino examinar el papel de la imagen 'en la vida de la cultura'" (Guasch, 2003, p. 11). La agenda de investigación promovida desde los Estudios Culturales en los años 1980, con su interés en las mediaciones históricas, políticas y sociales que atraviesan y modulan las prácticas culturales de las clases populares, los feminismos, los mestizajes y las migraciones, las identidades de género y afrodescendientes, las culturas juveniles, entre otros núcleos temáticos, se expande aquí hacia la problematización de las diversas formas de presencia que asumen las imágenes para explorar su lugar en la producción de sentido cultural en el mundo contemporáneo. Una perspectiva epistemológica que implica interrogar las mutaciones de la energía significante de las imágenes en nuestras atmósferas visuales por fuera de los marcos de legitimidad disciplinaria y visibilidad social que las capturan en temporalidades cerradas.

Bajo la dirección y la influencia de Brea, la revista *Estudios Visuales* concentró las posiciones de autores como W. J. T. Mitchell, Nicholás Mirzoeff, James Elkins, Mieke Bal, Martin Jay, Keith Moxey, Jacques Rancière, Suely Rolnik, Néstor García Canclini, entre otros. La producción intelectual de la publicación puso en discusión los alcances y problemas de la creación de un campo de los Estudios visuales. En líneas generales, como sostiene Mitchell, "los estudios visuales atienden a las variadas e incongruentes familias a las que pertenece la cultura visual[7], así como a la naturaleza cambiante de la visualidad y la percepción" (1994, p. 81). Sus autores destacan y reivindican el cruce interdisciplinar en el que se producirán transformaciones y revalorizaciones de conceptos que, al desplazarse entre los distintos saberes de los que participan las imágenes, producirán nuevas conversaciones y sumarán en esos desplazamientos, también, nuevas tensiones. Sus enfoques recuperan al menos tres aspectos novedosos en el análisis de las imágenes. Por un lado, señalan que nos encontramos con la imagen en el presente, independientemente de la época en la que pudo haber sido creada. La imagen está "viva" en nuestro tiempo y, por lo tanto, carga consigo la potencia de "afectar" ese

[7] Tanto el concepto de cultura visual como el de visualidad son dos categorías centrales en el análisis que realizan Suart Hall y Jéssica Evans en "¿Qué es la cultura visual?", la introducción del libro *Visual Culture: the Reader* (2016). Ambos autores señalan que cuando se refieren a la cultura visual asumen "la existencia de estructuras particulares para la mirada" (...) "que sirven para focalizarse en el campo crucial pero negado de las prácticas culturales de mirar y ver, y la relación paradigmática que organiza esta área de investigación: aquella entre la capacidad de la imagen para significar y las capacidades subjetivas del individuo para captar y producir sentido" (2016, pp. 10-11) Por visualidad refieren "el registro visual en el cual la imagen y el significado operan" (2016, p. 11).

presente (Moxey, 2016, p. 23). Ese poder de afectación le otorga a la imagen una capacidad de agencia más allá de su propio tiempo, lo anacrónico dista de ser un motivo menor para transformarse en una categoría que vendrá a alterar las relaciones entre *los tiempos*. En segundo término, revalorizan el lugar de la mirada, los "modos de ver", según la expresión que había popularizado a mediados de los años setenta John Berger (2000), quién logró con este giro graficar que la temporalidad es una dimensión de doble vía presente en la experiencia entre las imágenes y los espectadores. En esta relación, tanto el "modo de ver" que encarnan las imágenes, como los procesos de trasmisión del sentido que se activan en su recepción intervendrán en el presente del acto de ver. Un concepto que influyó en la sistematización de este enfoque fue el de *regímenes escópicos* propuesto por Martín Jay para identificar el sistema de visualidad dominante en la modernidad conocido como *ocularcentrismo*[8], que fuera criticado por distintas tradiciones filosóficas francesas bajo la denominación de *perspectivismo cartesian*o (Jay,1993, p. 145). Un régimen de visión dominado por un ojo racional que habitaba un espacio geométrico, homogéneo y distante que dejaba afuera el cuerpo, el tiempo y la historia. Jay refutará gran parte de los cuestionamientos provenientes de las distintas corrientes que convergieron en el *antiocularcentrismo*[9] portadoras de "una profunda hostilidad a la primacía de lo visual" para reivindicar el lugar de la visualidad en la praxis crítica desde una perspectiva que pone en discusión la necesaria pregunta por la potencia del legado emancipatorio de la modernidad[10] en el presente. La pluralidad de los *modos de ver* se convierte en "un antídoto contra el privilegio de un orden visual o de un régimen escópico único" y en una fuerza descentrada –y diseminada– que promueve "la multiplicación de los mil ojos, que a semejanza de Nietzsche, sugiere el carácter abierto de las potencialidades humanas" (Jay, 1993 p. 443). En tercer lugar, entienden que la imagen será interpretada –no decodificada como si se tratara de un mensaje encriptado– y para esto restituyen la capacidad de agencia que se abre en ella a partir del enlace con la subjetividad del receptor. Es por esto que cuestionan el tipo de operaciones que desprenden la imagen de su historia y rechazan la universalidad de su sentido.

En su artículo "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales" publicado el Nº 2 de la revista *Estudios Visuales*, Mieke Bal sostiene que:

---

[8] "Comenzando por el renacimiento y la revolución científica, en general se estima que la modernidad ha estado resueltamente marcada por el ocularcentrismo. (...) El campo perceptivo que quedó así constituido fue [...] fundamentalmente no reflexivo, visual y cuantitativo" (Jay, 2003, p. 221).

[9] "(...) gran parte del reciente pensamiento francés, en una amplia variedad de campos, está, de una manera u otra, imbuido por una profunda sospecha ante la visión y ante su papel hegemónico en la era moderna" (Jay, 1993, p. 20).

[10] Una de las voces que reivindican el legado crítico de la ilustración es Marina Garcés: "La ilustración radical fue un combate contra la credulidad, desde la confianza en la naturaleza humana para emanciparse y hacerse mejor a sí misma. Su arma: la crítica. No podemos confundir esta apuesta radicalmente crítica con el proyecto de modernización que, con la expansión del capitalismo a través del colonialismo, dominó el mundo en los últimos tres siglos. Hay una distancia entre el proyecto civilizatorio de dominación y la apuesta crítica por la emancipación que necesita ser nuevamente explorada" (2017, p. 9).

> Las prácticas interpretativas de los estudios de la cultura visual defienden la noción de que el significado es dialógico. Este 'sucede', más que existir a priori, en el acto de interpretación. El significado es un diálogo entre observador y objeto así como entre sus contempladores. (Bal, 2004, p. 39)

La pluralidad de temas de investigación que dinamizan, complejizan y expanden el campo de los Estudios visuales comparte puntos significativos con la agenda de investigación planteada por Martín-Barbero frente a "este nuevo ecosistema de lenguajes y escritura" (2002a, p. 19) en el que las imágenes ya no tendrían el mismo poder de sintetizar, capturar y estabilizar lo simbólico, sino que entrarían en dinámicas caracterizadas por la capacidad de relacionar, singularizar, proliferar, diseminar, transformar, distribuir y enlazar esa *nueva energía simbólica* (Brea, 2007, p. 190). Desde ambas perspectivas, serán los cambios en la tecnologización creciente en el registro de las imágenes y de sus instrumentos de distribución social y en "los procesos de circulación" (Verón, 2012, p. 15) los nuevos elementos y escenarios para pensar las mutaciones en "las dinámicas que fundaban la relación antropológica con la imagen como inductora de simbolicidad" (Brea, 2007, p. 186). Siguiendo la perspectiva de Brea, las nuevas dinámicas productivas y de circulación de las imágenes en el universo digital modificarían las formas de elaboración de lo simbólico. Imágenes que se disocian de representaciones durables, que singularizan identidades diversas, que enlazan memorias, reconfiguran las relaciones de temporalidad, interconectan colectivos que las hacen propias y generan así nuevas formas de socialización. Es en esta nueva forma de proliferación de la *energía simbólica* de las imágenes donde se juegan dos funciones significativas en los procesos de creación de valor: "en la potenciación heurística (de producir conocimiento) y en la de interconectar subjetividades (produciendo en base a ello formas de la intelección colectiva)" (Brea, 2007, p. 211). Desde este enfoque, las mutaciones que se registran en las relaciones del binomio comunicación/cultura, en el devenir de su trama caracterizada por un nuevo régimen social de producción, circulación y distribución de las imágenes –un orden de intercambios basado más en el acceso que en la propiedad de las producciones culturales–, implican un cambio en los modos de "la energía simbólica segregada por la imagen y – por extensión, toda la gestión de alguna productividad cognitiva asociada a su dinamicidad social– que habrá de producirse" (Brea, 2007, p. 186). En este panorama heterogéneo pero convergente de perspectivas vinculadas a los estudios de las imágenes expuesto y promovido desde la revista *Estudios Visuales*, una de sus colaboradoras, Mieke Bal, realizó un aporte singular desde una vertiente epistemológica al considerar la diversidad de enfoques que abordan el campo de la visualidad y de la cultura visual en su libro *Conceptos viajeros en humanidades*. *Una guía de viaje*. En su investigación, la autora distingue con precisión la diferencia entre lo transdisciplinar, como un abordaje que no permite la transformación de los conceptos, lo multidisciplinar, como la obligación que tendrían distintos

campos de compartir una misma metodología y, finalmente lo interdisciplinar, el enfoque elegido para que los conceptos puedan "viajar" –siguiendo la metáfora del título–, y en ese viaje transformarse y revalorizarse (Bal, 2009, p. 58). Esta distinción ilumina un rasgo central del enfoque que he desarrollado en la apertura de esta tesis. Un tono que busca distinguir los matices que las distintas disciplinas aportan para ampliar los modos de ver y leer las imágenes y reconocer, al mismo tiempo, sus puntos de contacto y sus zonas de fricción. La metáfora del viaje a la que acude Bal en el título de su libro nos invita a habilitar lo interdisciplinar como quien comprende que sólo dándole lugar a los desplazamientos de los conceptos a través de las distintas disciplinas podemos enfrentar una investigación que cuestione sus propias herramientas de análisis, sus propios objetos, su propia mirada. En el transcurrir de esos movimientos se abrirá la posibilidad de investigar cómo operan los conceptos, no sólo desde lo que podrían significar sino desde "lo que podrían hacer" (Bal, 2009, p. 9). Y porque en esta capacidad performática de la significación encuentro un punto de convergencia con las principales hipótesis que despliega George Didi-Huberman en su obra. En ella, el concepto de imagen parte desde la historia del arte para emprender un viaje a través distintas disciplinas –la filosofía, la semiología, el psicoanálisis, la teoría política, la antropología– a través del cual se enriquecerá con el aporte de categorías que interrogarán las formas de interpretar la visualidad como un hecho cultural. Por esto, entiendo que Didi-Huberman es uno de los críticos que propuso una fuerte innovación teórica en los modos de interpretar las imágenes, renovó las bases de su disciplina de origen, la historia del arte, y provocó desplazamientos epistemológicos que ampliaron el campo de los estudios visuales incorporando categorías del psicoanálisis, la antropología visual, la teoría política y la filosofía elaboradas por autores como Sigmud Freud, Aby Warburg, Maurice Merleau-Ponty, Walter Benjamin, Hannah Arendt y Jacques Rancière, entre otros. Si para Moxey la imagen está "viva", la pregunta que recorre los textos de Didi-Huberman, "¿qué nos hacen las imágenes?" es una invitación a generar lecturas interdisciplinarias capaces de abordar la producción de significado cultural a través de la visualidad. La interrogación será desplegada por el autor desde distintas posiciones: desde su poder de agencia y desde nuestra capacidad interpretativa, desde su potencia política y desde nuestra imaginación. "Ante las imágenes, debemos convocar verbos que nos permitan decir qué es lo que hacen, qué es lo que nos hacen, y no solamente adjetivos y nombres que nos permitan creer decir lo que son" (Didi-Huberman, 2010, citado en Cabello, Lesmes y Massó, 2017a, p. 12). La propuesta implicará alejarnos de un análisis de tipo iconológico, orientado a decodificar un significado, como si debiéramos transmitir el mensaje que esa imagen transporta en el tiempo a la espera de ser develado en el presente. Por el contrario, se trata de una perspectiva que nos propone acercarnos y entablar un lazo, una relación abierta y productiva que arriesgue los presupuestos de su propio saber en el camino de su trabajo de interpretación. Y es ahí, en esa

disposición, en ese movimiento, donde se ubica el trabajo que Didi-Huberman realiza con las imágenes, en el que pondrá en juego la experiencia de la propia mirada.

> La mejor forma de mirar las imágenes sería saber observarlas sin comprometer su libertad de movimiento. A partir de entonces, mirarlas sería no guardarlas para sí, sino, contrariamente, dejarlas ser, emanciparlas de nuestras fantasías de visión integral, de clasificación universal o de saber absoluto. (Didi-Huberman, 2017b, s/p.)

En esta línea, entiendo que Didi-Huberman piensa las imágenes en el entrelazamiento de sus dimensiones antropológicas, estéticas, éticas, históricas y políticas y, por lo tanto, en términos relacionales, culturales y comunicacionales, en los que están involucrados los modos de hacer y los modos de ver. Una vía de intersecciones epistémicas que introduce una *modulación* mediante la apelación a la performatividad de verbos que abren el espacio y el tiempo y habilitan así un tipo de distancia crítica que recupera la herencia benjaminiana frente a los modelos idealistas de temporalidad de la historia: ni positivista –la imagen como documento visual que viene a ilustrar y reflejar los hechos históricos–; ni historicista –la imagen como simple soporte de una interpretación cristalizada que excluye el *movimiento de la dialéctic*a–.

Será en esa interacción entre las imágenes y las miradas que la *dimensión del tiempo* aparecerá para expandir la temporalidad de lo que ha sido y darle a los restos, a los síntomas, a lo figural, a lo visual, a la imaginación, una nueva sensibilidad, una nueva vida. Y, en esa expansión, lo que irrumpirá en la experiencia cultural y política de la mirada será la posibilidad de enlazar, bajo nuevas figuras, la memoria, el presente y el porvenir.

Didi-Huberman desplegará en su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* las premisas fundamentales de su pensamiento frente al problema de la temporalidad de las imágenes con la figura del *anacronismo* como categoría fundamental de su reflexión. Si la historia del arte fundaba su práctica en el rechazo a cualquier uso de ese procedimiento, Didi-Huberman lo reivindicará y hablará de la "fecundidad del anacronismo" como vía de apertura a un modelo de temporalidad capaz de "expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes", es decir, la multiplicidad de dimensiones y de relaciones que atraviesan y conforman las imágenes (2006, p. 18). Su operación crítica adscribe a la temporalidad de *doble faz* que reclamaron tanto Warburg como Benjamin en la cual la imagen no será considerada ya como un simple documento de la historia ni como una abstracción depurada de la materia del tiempo. Esa doble apertura implicará reconocer lo que Didi-Huberman llama las paradojas del anacronismo y del síntoma. Dos categorías que alterarán de modo radical la crítica de las imágenes al introducir en su análisis las latencias, los restos, los vestigios no observados en el caso de *la paradoja del síntoma*, junto a las supervivencias, en

tanto presencia de la larga duración de un pasado que atraviesa los tiempos y llega hasta el presente, en *la paradoja del anacronismo*.

Aquí se materializa el pasaje de una temporalidad homogénea en la que el pasado es considerado un hecho objetivo hacia otra, donde ese mismo pasado será elaborado como un hecho de memoria. Este concepto de memoria vendrá a desmontar las capas de tiempo que perviven en cada objeto de la historia, en cada imagen, para dar lugar aquí al despliegue de su apuesta crítica: la apertura de una temporalidad heterogénea en la imagen. En ese camino, Didi-Huberman entiende que el anacronismo y el síntoma sólo pueden desplegarse a partir de una concepción dialéctica de la memoria:

> La novedad radical de esta concepción y de esta práctica es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica) sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria. (2006, p. 137)

La obra de Didi- Huberman propone una significativa relectura de los modos de interpretar las imágenes al incorporar en sus análisis los conceptos de imagen como acto –considerada como proceso de formación de imágenes y no entendida cual simple objeto–, la imagen síntoma, en tanto el síntoma "desgarra la regla del tiempo y en ese desgarro abre y elabora" (Cabello, Lesmes y Massó, 2017b, p. 23) y la imagen dialéctica, que habilitaría un despliegue del tiempo que posibilitaría una reconfiguración de pasado, presente y futuro, junto a las categorías de anacronismo, memoria, supervivencia, legibilidad, imaginación y política. En este análisis están presentes los aportes de Sigmund Freud en relación al concepto de síntoma, como una manifestación que abre la posibilidad de una nueva elaboración; de Walter Benjamin con sus conceptos de imagen dialéctica y de legibilidad –como mirada que activa, no los temas, sino los nudos temporales de la imagen al revincular imaginación y política–, junto con su crítica al modelo de temporalidad lineal, progresiva y homogénea de la modernidad; el concepto de supervivencia recuperado de la obra de Aby Warburg entendido como "una persistencia residual en el tiempo anónimo y transindividual de la historia" (Barcella, 2017, p. 87); la referencia a la relación entre imaginación y política en Hannah Arendt y la teoría del "reparto de lo sensible" de Jacques Rancière, según la cual, la imagen abierta a su politicidad recupera la potencia de "volver sensible/hacer sensible el mundo". La imagen como acto, la imagen síntoma, el anacronismo, las supervivencias, la legibilidad, la imagen dialéctica, el montaje y la imaginación son categorías a través de las cuales el autor habilita una nueva temporalidad en las imágenes, una apertura en la historia que expone su politicidad y, por lo tanto, la posibilidad de activar una mirada capaz de ver, pensar, imaginar y producir nuevos sentidos y relaciones entre ellas. Una temporalidad en las imágenes en la que no prima ni el puro pasado ni el puro presente. Siguiendo a Hannah Arendt, "una brecha en el tiempo" en la que se abren las

posibilidades de reelaboración simbólica y, por lo tanto, de alteraciones, desplazamientos y producciones en el orden del sentido. El tránsito por las múltiples líneas de este recorrido nos permite ahora interrogarnos cómo Didi-Huberman construye su concepto de temporalidad heterogénea en las imágenes a partir del cual se habilita una nueva apertura en la historia. Como guía de este itinerario llevamos esta advertencia:

> Allí donde la doctrina se bloquea, las imágenes eventualmente se liberan. Allí donde se agota la dialéctica del filósofo, puede empezar la dialéctica del mostrador lírico. Allí donde la toma de partido se atraviesa, las posiciones pueden bifurcarse y proliferar. (Didi-Huberman, 2008, p. 172)

Su perspectiva nos invita a explorar nuevos caminos para interrogar cómo se conjugan las significaciones entre las imágenes, las palabras y el tiempo.

Capítulo 2
Abordajes teóricos de la imagen. Desplazamientos, afinidades, diálogos

> Yo me arrepiento de haber titulado mi libro *Ante el tiempo*. Debería haberlo llamado Ante los tiempos. Todo siempre debería ser en plural.[*]
>
> Georges Didi-Huberman

Des-ubicar la mirada: Maurice Merleau-Ponty

Cada texto de Didi-Huberman levanta una bandera que reclama dejar en libertad de movimiento a las imágenes y nos guía para liberarlas de las fuerzas que las restringen en modelos de temporalidad que comprimen sus memorias y sus potencias. Y aunque los caminos son múltiples y podamos elegir diferentes recorridos, la convicción plantada en la primera línea de su libro *Ante el tiempo*: "siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo" (Didi-Huberman, 2006, p. 11), nos advierte cuál es el pasaje que deberemos transitar para explorar la abigarrada trama de su pensamiento. Somos nosotros y nosotras quienes, en nuestro presente, estamos ante las imágenes. Una definición que pone en valor la experiencia de la propia mirada en la construcción de un saber crítico que buscará desplegar las distintas capas de esa multiplicidad de temporalidades en movimiento que vive en cada imagen. Esta posición implica desbaratar un saber referido a las imágenes construido sobre la base de formas fijas, inmóviles, en el que se han detenido los procesos, la duración, la plasticidad. Un saber que ha levantado muros que impiden desplegar una mirada que sea capaz de enlazar las distintas temporalidades. Por el contrario, esta mirada parte de las imágenes en singular y reniega de cualquier intento de fijación atemporal del sentido, de adherencia a un saber estable y universal sobre su objeto. Es el método que pone en práctica Didi-Huberman frente a las imágenes: "Yo parto de los objetos para llegar a la filosofía y no al contrario, esto es, partir de la filosofía e ir hacia los objetos" (Cabello y Corpas, 2020, p. 193). En esta breve declaración se vislumbran algunas de las principales hipótesis de su programa teórico: quien realiza ese movimiento es un cuerpo singular que toca con su mirada las imágenes y que, en ese tránsito, definirá un punto de vista –una posición– desde donde mirarlas.

[*] Entrevista de Gabriel Cabello Padial e Irene Copas a Georges Didi-Huberman (abril de 2019). Ciclo *El intelectual y su memoria*, 2019. Video publicado por la Universidad de Granada. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=q9xp8hUWBx0

Una mirada situada que reivindica la inmanencia y la singularidad para reconocerse parte –necesaria– de una pluralidad y un componente básico e imprescindible de una ética política que habite en una teoría crítica dispuesta a resistir la universalización del saber y la trascendencia de su sentido. Para abrir nuevas vías de acceso a un pensamiento de la pluralidad y la inmanencia, Didi-Huberman convocará –como quien dibuja senderos en un mapa– a autores y autoras que han puesto marcas fundamentales en ese territorio. No es un matiz menor. Como nos muestra la cita de inicio extraída de una de sus conferencias, su reflexión sobre cómo la teoría debe huir de cualquier intento de capturar a su objeto y convertirlo, con esa acción, en objeto muerto, es incesante. Al punto de reconocer que en el nombre de su propio libro anida un error –un descuido– conceptual. O, cuanto menos, que el peso de la tradición se coló en un título que no expresa la potencia de las hipótesis que despliega en su interior. En uno de los pliegues de ese montaje teórico, Didi-Huberman dialoga con Hannah Arendt, de quien retoma la disquisición que la filósofa alemana realiza para reclamarle a la teoría política que deje de pensar en "el hombre" en singular. Dice Arendt: "La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres" (1997, p. 45). La definición con la que Arendt inicia el clásico *¿Qué es la política?* se complementa unas páginas más adelante con una reflexión que será nodal para pensar esa dimensión: "La política surge en el *entre* y se establece como relación" (1997, p. 46). Desde esta concepción de lo político adviene lo relacional, entendido aquí como una categoría que modela el lazo entre *los hombres,* sus formas de vida colectiva pero también de sus relaciones interpersonales, las formas de escuchar y ser escuchados y, en especial, de aquello que incidirá en la apuesta crítica de Didi-Huberman, la maneras de mirar y ser mirados. Como quien construye un pasaje entre la política y la estética y nos invita a transitar por esa apertura que nos permitirá acceder a un espacio teórico donde la pluralidad y la singularidad interactúan, se intersectan, tensionan y transforman. Las relaciones entre estas dos categorías –la pluralidad y la singularidad– marcarán el modo de acercarse a las imágenes que practica Didi-Huberman:

> De la misma manera, tendremos que decir, y vigorosamente, que nunca conseguiremos pensar la dimensión estética –o el mundo de lo "sensible" frente al que reaccionamos a cada instante– mientras hablemos de la *representación* o de la *imagen:* solo hay *imágenes,* imágenes cuya propia multiplicidad, ya sea conflicto o connivencia, resiste a toda síntesis. (2014c, p. 69)

Desde esa resistencia a un tipo de discurso que cierra el saber sobre su objeto y restringe sus potencias a una lectura única en la que se han clausurado las posibilidades de la interpretación, irrumpe una fuerza teórica que interpela todo encuadre –sea del campo de la filosofía, de la historia o de la teoría del arte– que niegue las contradicciones, que suture los síntomas, que ignore la

incertidumbre, que sea indiferente a lo no visible[1]. En este punto es donde Daniela Bárcella ubica la perspectiva de Didi-Huberman frente a las imágenes:

> El poder de la mirada pertenece a la imagen que se sutrae a la lógica de las simbolizaciones y de la *mathesis*, y que se revela en su ser evento excedente, resto particular desde el que leer la historia y redefinir la relación Singular / Universal. (Barcella, 2017, p. 91)

En el laborioso proceso de construcción de las bases de esta posición, Didi-Huberman insistirá en diferenciarse de cualquier intento de ontologización de la imagen en el plano teórico y de toda metodología de análisis que busque en ella las claves de un enigma que espera ser descifrado. Ni metafísica ni iconología. Si en el primer caso renuncia a un saber atemporal sobre las imágenes, en el segundo, renuncia a ubicar en el pasado ese saber. Su propuesta crítica resiste la universalización de las temporalidades que habitan en las imágenes. Y como quien busca alejarse de cualquier sistema de pensamiento o corriente teórica que suponga inmovilizar a su objeto de estudio con la excusa de analizarlo, Didi-Huberman buscará abrir un camino que permita producir un saber sobre las imágenes sin quitarles su movimiento, es decir, su memoria, sus huellas, su porvenir. Así lo explica en *Ante el tiempo*:

> Pero ese es el precio a pagar por una "revolución copernicana" en la historia: tomar en cuenta los procesos de memoria, por ende del inconsciente y de la imagen, obliga a un desplazamiento radical de la hegeliana razón en la historia. (...) No es más lo universal que se realiza en lo particular sino lo particular que, en síntesis definitiva, se disemina por todas partes. (Didi-Huberman, 2006, p. 154)

Dentro de ese mismo sistema de ensamblajes teóricos, Didi-Huberman tomará de Maurice Merleau-Ponty una forma de pensar la mirada como experiencia. En el marco de una entrevista incluida en el número monográfico de *Antropho*s 246 (2017) dedicado a su obra, Didi-Huberman señala que el autor de *Lo visible y lo invisible* fue una influencia muy significativa durante su formación y, en la misma respuesta, puntualiza cómo esa perspectiva funciona en su trabajo: "Yo nunca he leído su obra como un sistema que hubiera que comentar, sino como una *incitación* a describir, a escribir ciertas experiencias de la mirada" (Cabello, Lesmes y Massó, 2017b, p. 25). Alrededor de esa *incitación* se abren vías

[1] Didi-Huberman interpela "el orden del discurso" que sostuvo en su disciplina de origen, la historia del arte, la "voluntad de no ver" (2006, p. 13).

fundamentales para acercarse a lo que significa la mirada –y por lo tanto la manera de analizar las imágenes– en Didi-Huberman. En principio, en esa respuesta se dan por supuestos algunos puntos que es necesario examinar para comprender en qué aspectos de su perspectiva teórica se proyecta esa influencia. Y lo que allí se expone es que el tipo de relación que se articula entre mirada y experiencia será una vía de apertura para un encuentro con la temporalidad. Esa relación se construye sobre la base de considerar que no hay una mirada trascendente y universal en la que se fusionan los tiempos, las diferencias, las subjetividades, lo que de singular habita en el nosotros compartido[2]. Aquel que mira es un cuerpo situado que comparte con los demás un mundo común, "las brumas que llamamos mundo sensible o historia, el *on*, de la vida corpórea, y el *on,* de la vida humana, el presente y el pasado (...) (Merleau-Ponty, 2010, p. 81). Y es esa dimensión común la que habilita, desde esta perspectiva, la posibilidad de "envolver", "abrazar", "palpar" con nuestra mirada las cosas visibles.

> Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas que, posteriormente, se ofrecerían al vidente, y no es un vidente, vacío primero, que posteriormente se abriría a ellas, sino algo a lo que sólo podemos aproximarnos más palpándolo con la mirada, cosas que no podemos soñar con ver 'totalmente desnudas', porque la misma mirada las envuelve, las viste con su carne[3]. (Merleau-Ponty, 2010, p. 114-115)

Estamos ante una apertura central para acercarnos a las imágenes. Nuestra propia mirada –tramada en las experiencias que como sujetos situados tenemos en el mundo– está habilitada a ser incluida en la aventura crítica en la que decidamos involucrarla. No se trata de borrar sus rastros y neutralizar su presencia reduciendo su potencia a reponer los contextos de producción. Una postura que Dominick Lacapra ha caracterizado como un regreso "neopositivista" que reclama un modelo de conocimiento documental estricto y amenaza con descalificar por mitologizante o ficcional toda interpretación que incluya elementos subjetivos como pueden ser "el sentimiento de una experiencia, la intensidad de la alegría o del sufrimiento, la cualidad de lo que sucede" (2009, p. 34). Tampoco de reducir su capacidad de análisis a descifrar los sentidos manifiestos en los temas y

[2] Como señala Marina Garcés: "Ir más allá de la perspectiva del *cogito* cartesiano, solo ante el mundo y frente a los demás, significa para Merleau-Ponty descubrirse en situación, aprender a pensarse desde la perspectiva colectiva de un 'ON', en francés, de un plural primordial impersonal" (2015, p. 168).

[3] En el artículo "Quiasmo e imaginación en el 'último' Merleau-Ponty", Germán Prósperi explica así el concepto de quiasmo: "Entonces, no se trata de considerar el cuerpo como objeto y el espíritu como sujeto; no se trata, por lo mismo, de pensar la carne como sustancia: la carne es quiasmo, es decir, *relación*" (2018, p. 75).

motivos en la línea de la escuela panofskyana[4]. Ni de someterla a transcribir el dictum de una semiología encuadrada en los límites de la representación o de la lectura de signos que develen las claves de diversos enigmas. La mirada que practica Didi-Huberman sobre sus objetos de investigación no parte de una sistematización teórica general ni busca elaborar un método predeterminado de lectura porque no pretende confeccionar un protocolo que anticipe los problemas que surgirán en la tarea de la interpretación. Construir esa caja de herramientas prediseñadas proyectaría un recorte rígido y estático sobre el tipo de objeto a trabajar y en las relaciones a establecer entre quien mira y aquello que es mirado. Ese camino reduciría las posibilidades de movimiento, de plasticidad, de interrogación. Y empobrecería la pluralidad y la riqueza de las experiencias que podría vivenciar esa mirada.

Por el contrario, su apuesta implica abrir el pensamiento a través de la creación de un espacio ensayístico que es pensado como una forma abierta en la que "lo discontinuo" –en términos de Adorno[5]– lejos de ocultarse, se expone. En la mejor tradición de los autores de la Teoría Crítica que, con distintos matices, rechazaron enmarcarse en sistemas filosóficos cerrados y procuraron generar un pensamiento dialéctico (Jay, 1989) mediante un tipo de práctica teórica dialógica de confrontación con sus adversarios –tanto con sus antepasados, Kant y Hegel, como con quienes fueran sus contemporáneos, Heidegger o Husserl–, Didi-Huberman traza un camino alterno y expone, por sobre todo, las relaciones que establece con aquellos autores y autoras que le resultan productivos a su proyecto intelectual. El método de construcción de su espacio crítico se caracteriza también por una fuerte impronta dialógica con quienes le aporten categorías fértiles para el trabajo de una mirada que no busca concluir, sino disputar la zona de visibilidad en la que las imágenes se convierten –o no– en un objeto digno de interés para el análisis. Y tan importante como ese movimiento de expansión de fronteras disciplinares que le permite a Didi-Huberman ensanchar el campo de lo visible para elaborar nuevos sentidos, lo que aparece aquí –y será fundamental– es una nueva manera de interpelar lo invisible:

[4] En una carta dirigida a Jacques Rancière fechada en 2016, Didi-Huberman señala: "El método deductivo heredado de Panofsky ha dado sus frutos en el plano de una legibilidad entendida como desciframiento. Al mismo tiempo ha mostrado sus límites, vinculados a las aporías de una razón que, ante las imágenes, sólo buscaba 'explicar' mediante 'temas y conceptos' y retrocedía ante la imaginación dialéctica como ante la escucha del inconsciente" (2017b, p. 131).

[5] En *El ensayo como forma* Adorno sostiene: "Es inherente a la forma ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas" (1962, p. 27).

> ‘Todo análisis que resuelve vuelve ininteligible’, escribía Merleau-Ponty en una página inacabada de *Lo visible y lo invisible* en la que la idea del *Ineinander* fenomenológico –el abrazo del uno con lo otro– le sugería la necesidad de ‘crear un nuevo tipo de inteligibilidad’. (Didi-Huberman, 2017b, p. 115)

¿Qué significa señalar aquí que un análisis “resuelve” y, por lo tanto, pone fin a una nueva posibilidad de interpelación? Que allí donde la perspectiva crítica no problematice la dominancia de una “visión ocularcéntrica”, en los términos que plantea Martin Jay (2007)[6], el análisis tenderá a clausurar la visión, a detener el movimiento, a simplificar los matices de la mirada. Volverá *invisible* algo en las imágenes que siempre quedará por pensar, por volver a mirar, por interrogar. Y tampoco se asomará a aquello que en ellas no ha sido *aún* mirado. Si bien Jay (2007) polemiza con distintas posturas filosóficas que desarrollaron a lo largo del siglo XX diversas críticas al ocularcentrismo[7], el autor va a destacar tres cambios fundamentales que señalan la crisis de este paradigma:

> El primero atañe a lo que puede denominarse la destranscendentalización de la perspectiva; el segundo, a la recorporización del sujeto cognitivo; y el tercero, a la revalorización del tiempo sobre el espacio. Los tres ponían en cuestión el estatus de la primacía de lo visual. (Jay, 2007, p. 145)

Podemos ahora establecer una conexión entre estas tres posiciones y la perspectiva de Merleau-Ponty valorada por Didi-Huberman en la búsqueda de una vía que le arrebate a una razón universal, abstracta, atópica y atemporal la demarcación entre lo inteligible y lo sensible. Y, allí, en esos cruces problemáticos, se ubica la *incitación* provocada por Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible,* como si se tratara de una cierta energía cinética que mantiene viva la apertura necesaria para transitar las fronteras entre ambas dimensiones y activar, en ese recorrido incierto, sus posibles relaciones. El análisis que practica Didi-Huberman reniega de una mirada que no cuestione la demarcación entre lo visible y lo no visible y, por lo tanto, que no interrrogue sus supuestos y sus propias condiciones de aparición y desaparición. En este mismo sentido, a través de la vía abierta por Merleau-Ponty, Marina Garcés ubica las coordenadas de lo no visible. No como quien ofrece una guía que sirva para iluminar lo que está velado por las condiciones del régimen visual que lo

[6] Para este modelo la mirada es “atemporal, descorporizada y trascendental” (Jay, 2007, p. 146). Una perspectiva similar es la de Marina Garcés (2015): “El modelo ocularcéntrico que ha dominado la cultura occidental no separa la vista del resto de los sentidos y capacidades humanas. Lo que hace en realidad es separar la visión misma de su dimensión sensible” (p. 108).
[7] Para profundizar este debate ver Martin Jay, (2007), *Ojos abatidos. La denigración del pensamiento francés del siglo XX.*

configura, sino como quien señala la única posibilidad de ser afectados en la experiencia de la mirada:

> Mi existencia y la del otro son perspectivas, visiones, dimensiones de un solo fenómeno de visión para el cual no puede haber un punto de vista privilegiado ni totalizador. De una visibilidad que siempre arrastra un invisible, de un sentido en el que simpre resuena un silencio. De un mundo que no podemos cerrar sino que constituimos nuestra implicación en él. (Garcés, 2015, p. 171)

Se abre aquí una perspectiva crítica que amplía el campo de acción de una mirada abierta a una vía epistemológica que la incita a asumir su propia experiencia y, a través de ella, acceder al necesario cambio de posición, de distancia, de punto de vista, de quien mira las imágenes. Y en el curso de habilitar ese tránsito, será primordial abrir paso a la facultad imprescindible capaz de producir esos movimientos: la imaginación, que vendrá a aportar su capacidad de desestabilizar una visión plena de sentidos, sin fisuras, sin conflictos, sin supervivencias, sin restos, sin síntomas. En ese proceso, la imaginación –crítica, dialéctica, política, lírica, poética– es el punto de anclaje necesario para poner en relación las dimensiones de lo inteligible y de lo sensible, de lo visible y lo no visible.

No se trata de una apertura que habilita un pasaje más o menos estable a un supuesto saber acerca de la imagen, como si se tratara de un puente que permitiría el paso entre dos territorios distantes y cuyos límites son precisos y definitivos. Abrir la vía de la imaginación que invoca Didi-Huberman no implica sólo activar una potencia individual, sino ubicar la facultad de imaginar como una de las dimensiones que nos enlazan en tanto comunidad sensible y política. En esa operación son fundamentales las presencias de Merleau-Ponty, quien nos abre la trama de las modulaciones del mundo sensible, y de Hannah Arendt, quien reivindica la necesaria pluralidad de perspectivas –de miradas–, incluso las de las generaciones pasadas y futuras (Di Pego, 2016, p. 236), para imaginar una diversidad de posiciones que van a permitir abrir los relatos históricos hacia nuevas interpretaciones. Una forma de enlace fluida pero, al mismo tiempo, manifiesta entre imaginación y política. Esa es la hipótesis de su artículo “La imaginación, nuestra Comuna”, donde desarollla la necesidad de convocar esta *facultad común* para desmontar, reensamblar y *abrir los posibles* como condición necesaria para producir un cambio –*un movimiento*– en nuestro punto de vista. La imaginación como facultad común para explorar e inventar nuevas relaciones y asociaciones estéticas, éticas y políticas será “nuestra primera facultad de sublevación, nuestra primera potencia ‘libre’ de reorganizar el mundo de otra forma, de una forma más justa” (Didi-Huberman, 2020, p. 9).

Si lo inteligible es aquello que dictamina los límites de lo visible, la imaginacion será la facultad que active la resistencia necesaria contra lo que no deje pasar la luz o el movimiento, contra lo que detenga el tiempo, contra lo que vuelva rígida cualquier *plasticidad*. La imaginación es, desde esta perspectiva, la facultad que posee la potencia capaz de desarmar las formas cristalizadas, de abrir espacios de pensamiento –tanto subjetivos como sociales– en los que se activen nuevas *modulaciones* en nuestra mirada.

> Cuestionar filosóficamente la imaginación o el color implicaría necesariamente el rechazo a fijar las cosas. Es necesario dejar a lo sensible, y a la imaginación ligada a él, la potencia de caminar justo en el lugar cuyo concepto éramos incapaces de prever. (Didi-Huberman, 2020, p. 17)

Una *incitación* similar a la experiencia de la mirada que Didi-Huberman encontró en Merleau-Ponty, es la que Jesús Martín-Barbero refiere para explicar la procedencia de su concepto de mediación.

> El ámbito filosófico del que proviene el concepto de mediación, ese que me ha permitido dibujar los *mapas nocturnos* para la reflexión y la investigación, se encuentra básicamente en la hermenéutica de Paul Ricoeur y en el análisis fenomenológico que de la percepción, y en particular del *ver* ha hecho Maurice Merleau-Ponty. (Martín-Barbero,1998a, p. 116)

Ese *ver* es el mismo *ver* de un cuerpo situado que comparte con los demás un mundo común que referimos antes.Y es aquí, donde estos dos autores –cuyos programas de investigación delimitan con diferentes contornos sus respectivos campos de trabajo –, coinciden en reivindicar desde distintas disciplinas una perspectiva teórica que desborda el orden epistemológico de la explicación y avanza en un pensar crítico del orden de la comprensión.

> Al desbordar el orden de la *explicación* especializada en que se mueven aún, académicamente, las ciencias sociales, esas preguntas reclaman su reubicación en otro régimen del pensar, en el de la *comprensión*, único en el que adquiere sentido la pregunta: ¿de qué hablamos hoy cuando invocamos un saber crítico? (Martín-Barbero, 1998a, p. 117)

De eso se trata la reivindicación que realiza Martín-Barbero (1998a) en su artículo “De la comunicación a la filosofía y viceversa: nuevos mapas, nuevos retos”: de recuperar los fundamentos filosóficos que sustentan tanto la construcción del concepto de mediación, que supo reformular el campo de la comunicación en los años 1980 y transformar los análisis de los procesos de comunicación/cultura, como de destacar la importancia que en su obra ha tenido su concepción del *saber ver,* la cual, quizás, haya pasado más desapercibida en su legado teórico. Sin embargo, ante

un mundo en el que lo visual impregna nuestras vidas y nos reclama complejizar las herramientas conceptuales para interpelarlo, se actualiza la necesidad de investigar la productividad de esta vía de análisis:

> (...) paradoja del pensamiento occidental que opone el indispensable aprendizaje de leer libros a la no necesidad de aprender para ver, desconociendo así *el saber del ver:* su peculiar modo de darnos qué pensar, de ponernos a pensar, la secreta conexión entre lo sensible y lo inteligible, entre lo visible y lo invisible. (Martín-Barbero, 1998a, p. 117)

Si las imágenes se han convertido en nuestra atmósfera y lo visual es en nuestro presente una de las dimensiones de producción de sentido donde se ponen en juego una multiplicidad de experiencias, de conflictos, de memorias, de temporalidades, la revisión retrospectiva que realiza aquí Martín-Barbero de su recorrido intelectual nos señala la importancia que tuvo en su trabajo la interdisciplinariedad. Un rasgo muy presente que incluso destaca y valora para combatir lo que llama en ese mismo artículo "monoteísmo epistemológico", una forma cerrada de pensamiento que prefiere reducir la complejidad de sus problemas antes que cuestionar los límites de su propio saber. Martín-Barbero nos presenta un pensamiento que se cuestiona a sí mismo allí donde la inercia disciplinar lo limita. Su libertad teórica lo lleva a interrogar sus propios supuestos y cuestionar la construcción que, a partir de ellos, modelan sus objetos de estudio. Desde esa perspectiva, el pensamiento de Martín-Barbero dialoga con el de Didi-Huberman. Ambos expresan, más allá de los destiempos entre sus respectivas obras y las distintas direcciones que tienen sus investigaciones, una elocuente confianza intelectual en la necesidad de promover un nuevo tipo de conocimiento a través de las imágenes. Desde esta apertura epistemológica Didi-Huberman se pregunta: "En el centro de todas estas cuestiones, quizás, esté esta: ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este 'conocimiento por la imagen'?" (2013b, p. 13). Y si bien los dos autores no han tratado los mismos objetos ni han analizado los mismos procesos, ambos encuentran en el pensamiento de Merleau-Ponty una valorización de la fenomenología de la mirada que abre el análisis de las imágenes más allá de la lectura de lo visible, lo legible o lo invisible. Una posición en la que la tarea crítica no se circunscribe sólo a recuperar el saber expuesto de sus objetos de análisis, sino que debe proponerse tramar un lazo entre su propia mirada y las imágenes –enlazarlas incluso–. Este es el cruce de caminos –una de las referencias filosóficas compartidas– por el que ambos investigadores han transitado para seguir luego sus recorridos singulares. Y del pasaje por esa vía teórica, uno y otro han recogido algunas de las pistas necesarias para construir una mirada capaz de interrogar cómo se elabora el saber de las imágenes.

Des-centrar el tiempo: Jesús Martín-Barbero

Desde esta perspectiva, Didi-Huberman y Martín-Barbero coinciden en su valoración de aquellas imágenes en las que es posible *ver* el movimiento, en tanto rasgo de lo abierto y dinámico que hace pasar el saber a través de las imágenes. Una característica que los dos autores ejemplificarán con la obra de Paul Cézanne, como antes lo había hecho Merleau-Ponty:

> De manera parecida, el genio de Cézanne consiste en lograr que las deformaciones de la perspectiva, gracias a la disposición general del cuadro y en la mirada al conjunto, dejen de ser visibles por sí mismas, y contribuyan solamente, como sucede en la visión natural, a transmitir la impresión de un orden incipiente, de un objeto que está apareciendo, que se está organizando a sí mismo ante nuestros ojos. (Merleau-Ponty, 2012, pp. 41-42)

Con distintos matices –se trate de destacar el lugar del color, del movimiento o del transcurso del tiempo–, la lectura de Merleau-Ponty de la obra de Cézanne[8] subraya el valor de la interpelación crítica del pintor a un tipo de percepción desencarnada de las imágenes. "*Vemos* la profundidad, la textura, la suavidad, la dureza de los objetos –para Cézanne, incluso– vemos su olor" (Cézanne, 2012, p. 43).

1.Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con siete manzanas y un tubo de pintura*, c.1873/77.

[8] Diversos autores como Gilles Deleuze (1984), John Berger (2000), Martine Joly (2009) y Martin Jay (2007) analizan distintos aspectos de la teoría de la percepción de Cézanne. También Jay recupera la lectura de Merleau-Ponty sobre el pintor y agrega: "Con esto Cézanne pretendía superar la propia distancia entre el observador y lo que observa, haciendo añicos el cristal de la ventana que separa al espectador de la escena que hay al otro lado" (Jay, 2007, p. 124).

En la misma dirección, la potencia de la imagen que no clausura su lectura, sino que contiene en sí sus propias vías de apertura al sentido, a la modulación de la forma, es el rasgo que Martín-Barbero recupera de la obra del pintor francés:

> Cézanne se negó a escoger entre la forma de los renacentistas y el color de los impresionistas, entre el orden, el pensamiento y el caos de la sensación. Y lo hizo para poder "pintar la materia en trance de darse forma" y hacernos así visible el "incesable nacer del mundo". (1998, p. 116)

Podemos pensar que la coincidencia en puntualizar el valor de la imagen "*en trance de darse forma*", o para decirlo en los términos de Didi-Huberman, de la capacidad de "*modulación como forma viva"* –una categoría que utiliza para referirse a las últimas acuarelas de Cézanne en contraposición a una *forma inmóvil*, como la huella moldeada en yeso de su propia mano que Rodin imprime antes de morir[9]–, señala en ambos casos un rasgo que habilita una vía de apertura al movimiento. Es este movimiento –y la mirada que es capaz de reconocerlo y activarlo desde su propia experiencia– el que nos coloca, finalmente, frente al problema de la temporalidad de las imágenes.

Didi-Huberman recupera esta distinción entre "formas fijas" y "formas móviles" de la perspectiva que él denomina "el pensamiento de la singularidad de Henri Bergson" y de su recusación de una metafísica que, en pos de modelos ideales, ha suprimido la temporalidad de las formas[10]. Esta es la productividad que, en contraposición, produce la división entre formas que fijan y detienen el movimiento y aquellas otras en las que es posible enlazar una mirada que, aliada la imaginación, descubra la duración, la plasticidad, los anacronismos. Categorías que introducen, con distintos matices, el concepto de temporalidad en el análisis de las imágenes. ¿Cómo se construye un saber sobre las imágenes que interpela la categoría de la temporalidad frente al declive de la razón moderna y del consiguiente estallido de una mirada que se libera de la obligación de encuadrarse detrás de una perspectiva universal, fija, lineal y homogénea del tiempo? Esta pregunta dialoga con el planteo que traza Martín-Barbero en sus análisis de los debates entre modernidad y posmodernidad donde señala la necesidad de percibir e incorporar "la pluralidad", "la discontinuidad", "la larga duración de los estratos profundos de la memoria colectiva", "las resistencias", "lo heterogéneo de su modernidad" (1992, pp. 37-38).

---

[9] Didi-Huberman realiza esta distinción en la entrevista que le realizaron Gabriel Cabello Padial e Irene Valle Corpas en el marco del ciclo "El intelectual y su memoria" organizado por la Universidad de Granada, España (2019). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=q9xp8hUWBx0)

[10] Para profundizar esta distinción ver Didi-Huberman (2007) *La imagen mariposa* (p. 16).

Estas son algunas de las vías de acceso a un tipo de análisis y de pensamiento que, a partir del enlace entre las ciencias sociales y la filosofía, propone una nueva relación con el tiempo signada por una sensibilidad crítica que contempla "la inestabilidad, la diferencia, la heterogeneidad". La invocación de estos conceptos no debe leerse sólo como la adecuación a un paradigma de pensamiento posmodernista culturalista desligado del análisis histórico o vinculado a una valorización multicultural que disimula la conflictividad, los antagonismos y las luchas que viven en la trama de los procesos socioculturales siguiendo la línea planteada por Rivera Cusicanqui (2010). Por el contrario, lo que aquí se expone es una nueva zona de coincidencia entre Didi-Huberman y Martín-Barbero signada por la relevancia que en ambos autores tiene el pensamiento de la temporalidad de Benjamin. En distintos pasajes de sus obras van a exponer la necesidad de operar un "descentramiento" de la mirada que disloque el orden espacial y temporal en el que están capturados los objetos y las prácticas culturales. Un llamado a *desordenar* el tiempo y elaborar una concepción de la temporalidad como una categoría que atraviesa y está presente en cualquier producción cultural, en cada imagen, en cada acto de ver.

> Pero el descentramiento no es sólo un movimiento que afecte al espacio, también *desordena el tiempo*[11], exigiéndonos pensar los *destiempos* que subvierten una contemporaneidad aplastada sobre la simultaneidad de lo actual, sobre un presente autista. (Martín-Barbero,1998a, p. 118)

La importancia del pensamiento de Benjamín en la obra de Martín-Barbero ha sido puesta en valor tanto por el propio autor como destacada en las revisiones críticas sobre sus investigaciones y desarrollos teóricos. En un artículo dedicado a repasar las referencias filosóficas presentes en las distintas formulaciones que, a través del tiempo, le otorgó a la categoría de temporalidad[12], Simone Maria Rocha y Fabio López de la Roche señalan: "Fue con Benjamin que él se permitió caminar un camino que sobrepasaba las disciplinas para alcanzar las encrucijadas de las temporalidades y sensibilidades de cambio" (...) (2019, p. 83). Así como Benjamin es una de sus referencias fundamentales para complejizar los modelos del tiempo histórico que le permitan cuestionar la relación entre progreso y modernidad, a lo largo de su obra Martín-Barbero va a continuar enriqueciendo esa línea de pensamiento caracterizada por abordar la complejidad y rechazar los determinismos y los dualismos dialogando con autores de las ciencias sociales, la literatura y la

[11] La itálica en "desordena el tiempo" es mía, en "destiempos" es del autor.
[12] "El argumento y la inversión que JMB viene haciendo de la mediación de la temporalidad, primeramente como lugar de hipótesis de mediación, posteriormente como categoría transversal y más recientemente como posibilidad de pensar el *sensorium* contemporáneo, evidencian no solo la lucidez y la sagacidad de este pensador para identificar los complejos desafíos en relación a lo que significa continuar pensando la experiencia de una modernidad compleja y mestiza (...) (Roche y López de Roche, 2019, p. 87)

filosofía del siglo XXI que han trasvasado los límites disciplinares. En una entrevista que gira en torno a la figura intelectual de Néstor García Canclini y el valor de sus aportes en el campo de las ciencias sociales como lo fue la introducción de la categoría culturas híbridas[13], Martín-Barbero nombra a Didi-Huberman como uno de los filósofos contemporáneos que le han ayudado a ubicar y pensar los problemas de las ciencias sociales en el presente.

> A Rancière, Baricco, Benjamin hay que añadir a Georges Didi-Huberman, quien nos ayuda enormemente en su modo de concebir la historia del arte y a pensar la salida de la modernidad, en una concepción de *historia atravesada* y rota por las diversas memorias. (Martín-Barbero, 2017, p. 211)

Para poner en acto este descentramiento –espacial y temporal– es preciso comenzar por la propia mirada que reencuadra y abre las imágenes, que recorre el nudo de tiempos que habita en su interior y se adentra en su complejidad. Esta es la operación que Didi-Huberman practicará ante la presencia de los frescos de Fra Angélico en *Ante la imagen* (2010a) y en *Ante el tiempo* (2006). Entre la publicación de uno en 1990 y del siguiente en 2000, transcurrieron diez años. En el primero, *Anunciación*, el fresco del dominico Fra Angélico, es el elegido para plantear una manera de interpelar la imagen que no se contenta con la descripción de lo visible ni con la reposición de lo no visible. Allí es la experiencia de la propia mirada la que puede ser el *lazo* entre "el embrollo de saberes transmitidos y dislocados, de no-saberes producidos y transformados" (2010a, p. 27). En la lectura de esta obra –que invierte el valor simbólico de sus figuras y detalles para ubicar lo abierto y lo móvil del lado de sus blancos y de su espacio vacío– hay una primera aproximación a interpelar la temporalidad que habita en la imagen.

> Así, poco a poco, se va modificando para nosotros la temporalidad de la imagen: su carácter de inmediatez oscura pasa a un segundo plano, si así se puede decir, y es una secuencia, una secuencia narrativa que nos viene a los ojos para darse a leer, como si las figuras vistas de repente en la inmovilidad se dotaran ahora de una especie de cinetismo o de tiempo que transcurre. (Didi-Huberman, 2010a, p. 24.)

[13] En su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de modernidad*, García Canclini despliega el concepto culturas híbridas con el que propone, desde una perspectiva transdisciplinaria, "generar otro modo de concebir la modernización latinoamericana: más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con que distintos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación" (1993, p.15).

2. Fra Angélico, *Anunciación,* hacia 1440-1441. Fresco. Florencia, Convento de San Marcos.

Ese pasaje que va de la inmovilidad –de una iconología que analiza los motivos visibles o de una semiología que opera dentro de un sistema de signos estáticos– a la movilidad dentro de las formas visuales, terminará por encontrar una vía de apertura recién cuando sea la propia mirada de Didi-Huberman la que realice un *descentramiento* y se detenga, en ese mismo convento renacentista, en otra imagen que lo llevará a desplegar su análisis de la temporalidad.

3.Virgen de las sombras, 1450, hacia 1440-1450. Fresco. Florencia, Convento de San Marco. En la parte inferior se ven los frescos que analiza Didi-Huberman en *Ante el Tiempo.*

"Ante esta imagen, de golpe nuestro presente puede verse atrapado y, de una sola vez, expuesto a la experiencia de la mirada" (Didi-Huberman, 2006, p. 12). La imagen a la que refiere la cita son los frescos de Fra Angélico –la llamada "zona decorativa"– que están alineados en la parte inferior de la *Virgen de las sombras,* ubicados en una de las galerías del convento florentino de San Marco, con los que Didi-Huberman se topó durante sus años de investigador en Florencia, Italia. Allí se conservan las pinturas que el artista renacentista realizó en las paredes del edificio a mediados del siglo XV. Entre esos cientos de imágenes repletas de motivos religiosos, un fondo rojo estallado de manchas blancas provoca una detención y, al mismo tiempo, un movimiento en el investigador abrumado por el peso de lo visible y por el discurso con que su disciplina –la historia del arte– capturaba las formas del tiempo en la imagen. Es "la mirada que se expone" la que permite una apertura a ver desde la "experiencia" del presente algo que hasta entonces no había merecido mayor atención. Ese resto de lo visible, ni visto ni analizado en la historiografía clásica, irrumpe en la mirada que, de golpe, reencuadra y desciende desde las figuras sacras al color abstracto desprovisto, a simple vista, de motivo, símbolo o alegoría. La imagen que lo sorprende, que interrumpe la dirección establecida del flujo visual y expone algo del orden de lo discontinuo, es el punto de partida de la extensa reflexión que el autor expondrá quince años después de ese episodio en su libro *Ante el tiempo,* en el que –ubicado en una posición crítica hacia su propia disciplina, la historia del arte– se propone "empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio" (Didi-Huberman, 2006, p. 15). Para construir las bases de esa arquelogía de modelos de tiempo, Didi-Huberman colocará el pensamiento de Benjamin en el centro de sus reflexiones sobre la temporalidad y tomará del filósofo alemán su crítica al positivismo histórico, al historicismo y al idealismo como punto de partida hacia la formulación de la categoría de temporalidad heterogénea a partir de la revalorización epistemológica del anacronismo en la imagen como vía de apertura hacia la recuperación de las discontinuidades, los restos, las supervivencias, los síntomas, las memorias que habitan en su interior.

> Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la "vida histórica". Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. (Didi-Huberman, 2006, p. 125)

La definición de lo que la imagen *no es* será fundamental para desactivar una forma de concebir la relación de la historia con el tiempo en la que se ha detenido el movimiento, en la que el pasado

se ha vuelto estático, ha sido congelado, capturado y convertido en un relato causal, teleológico, despojado de sus fracturas, sus destiempos, sin relación con el presente del obervador, anulado en sus posibilidades de reinterpretación. Un pasado que ha sido mirado desde un presente que le ha sustraído su potencia imaginativa y política. En contraposición a estos modelos de tiempo, Didi-Huberman retoma de Benjamin una nueva ubicación de la imagen en la relación entre historia y temporalidad.

Ahora bien, estamos ante una formulación del concepto de imagen que se amplía más allá de su materialidad. La imagen de la que habla Benjamin "no designa aquí una imaginería, una *picture*, una ilustración figurativa" sino un "cristal de tiempo", según la categoría de Gilles Deleuze recuperada por Didi-Huberman (2006, p. 339). Esa figura, un "cristal" donde "un presente capta en sí el pasado que fue" (Deleuze, 2011, p. 666), le servirá para ilustrar y reforzar su propia concepción de cómo se hace sensible el tiempo en la imagen visual. En esa expresión deleuzeana –que busca ilustrar un planteo filosófico a través de una imagen verbal–, se concentra una filosofía del tiempo histórico en el que la noción de imagen visual será entendida –ahora en términos benjaminianos– como "el fenómeno originario de cada presentación de la historia"[14] (Didi-Huberman, 2006, p.150). Sobre esta formulación, como en tantas otras de Benjamin en las que los conceptos se tensan al exponerse como imágenes literarias y de este modo se cargan de cierta ambigüedad que enlaza lo poético y lo filosófico, Didi-Huberman desplegará la productividad que tendrá en el análisis visual el encuentro con la temporalidad.

> ¿En qué la imagen es un *fenómeno originario de la presentación*? En lo que reúne y, por así decirlo, hace explotar junto con las modalidades ontológicas contradictorias: de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece. La imagen auténtica será entonces pensada como *una imagen dialéctica.* (Didi-Huberman, 2006, p.150)

La imagen se transforma aquí en un operador del tiempo histórico que, lejos de limitarse a reponer lo que ha sido, permite distinguir los intervalos, entrever los huecos, dejar pasar el movimiento y dar lugar así al "choque de tiempos", la "fulguración", el "relampagueo" entre el pasado y el presente –distintas formulaciones benjaminianas que expresan la energía política, artística o histórica que se desata y se libera en el encuentro entre un pasado no concluido y un presente-ahora– que acontece en la imagen dialéctica. A partir de esta figura será posible arrancar a

[14] "Por 'origen' no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer (...)" (Benjamin citado en Didi-Huberman, 2006, p. 110).

la imagen de su detención y desplegar, gracias al movimiento habilitado por la dialéctica, el tiempo. Este modelo de temporalidad repone, por la vía dialéctica, la materialidad al tiempo y ambiciona exponer –tanto desde su potencia teórica como crítica– sus rastros, sus huellas, sus vacíos, sus texturas, las formas de su persistencia en cada imagen. A partir de esta concepción, que le reconoce a la imagen su potencia cognoscitiva y en la cual no se establece una distinción formal entre "imagen material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua (...)" (2006, p. 149), Didi- Huberman *radicalizará* el planteo benjaminiano del rol de la imagen en la temporalidad histórica *en la imagen visual*. Y para formular la exhaustiva exploración de sus contornos y sus relaciones –exploración que lo llevará a transponer las fronteras de la historia del arte para considerar la imagen más allá de su estatuto artístico y exponerla al análisis de su propia historicidad– comenzará por ubicar la complejidad temporal que la recorre. Esta es la vía de entrada programática que construye Didi-Huberman para reivindicar al anacronismo de su connotación negativa en el campo de la historiografía y transformarlo en una de las categorías plásticas que nos permiten indagar las relaciones entre imagen e historia "en el pliegue exacto" diseminado en una temporalidad abierta, no concluida sino inacabada.

Un pasado abierto implica asignarle al anacronismo un lugar central en el desarrollo de una perspectiva de la memoria en tanto dimensión donde el tiempo se organiza de un *modo impuro* y sólo a través de su mediación podremos acceder a la interpretación de los síntomas y las supervencias que habitan en las imágenes para exponer la trama de tiempos que vive en ellas. Ahora bien, ¿dónde ubicar al anacronismo? ¿Cómo encontrarlo? ¿De qué manera podemos activar su productividad crítica? La primera condición que volvía inadecuado su uso era la incompatibilidad con los modelos de temporalidad que detenían y fijaban el movimiento en las imágenes. Allí donde el tiempo se ha clausurado, cualquier intromisión que convoque nuevas interpretaciones puede considerarse forzada, o aberrante. Un término generalmente utilizado para descalificar una interpretación crítica en la que se entremezclan elementos de distintas temporalidades y cuya elección emana una fuerte condena hacia su presencia en cualquier análisis –que salpica también al investigador que incurra en ese desvío–. Bajo esa prohibición disciplinar, una imagen puede permanecer en silencio durante cientos de años –como los frescos inadvertidos del muro de Fra Angélico– hasta que una mirada que ha puesto en crisis ese mandato recupere lo que en ella hay por descubrir desde nuestro presente. Esa mirada habrá abierto la temporalidad en la imagen sólo cuando "el elemento histórico que la produce" sea "dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa" (Didi-Huberman, 2006, p.29). Lejos del estigma que veía en su uso una aberración metodológica, desde este paradigma, el anacronismo será una de las herramientas que nos permitirá *dialectizar* la temporalidad en la imágenes. Poner a trabajar los tiempos que habitan en ellas

incorporando a favor de nuestro análisis las distancias temporales que allí operan, sin eliminarlas ni sobredimensionarlas, sin alejar el pasado ni presentificar la mirada. La tarea será calibrar la "buena distancia" entre los tiempos con las herramientas de la teoría y de la crítica para dar lugar a la *fecundidad del anacronismo* y enriquecer nuestra experiencia de la mirada.

> Ensayar sin partir de un axioma: *ensayar para ver*, inventar nuevas reglas del juego y adoptarlas sólo si 'donan' algo, si son fecundas (actitud que los eruditos llaman heurística). [...] esa es la actitud propia de la *gaya ciencia,* con la cual Nietzsche nos incita a subvertir la separación secular entre lo sensible y lo inteligible. (Didi- Huberman, 2011, p. 264)

La invención crítica que nos ofrece Didi-Huberman en el campo del análisis del imagen visual funda un descentramiento disciplinar que revitaliza las relaciones entre imagen e historia. En este movimiento es posible advertir un desplazamiento hacia la producción de un tipo de saber no patrimonial sino heurístico, poiético y de actualización, un saber que *ensaya para ver* y en esa apertura desborda ciertos límites disciplinares y habilita así un pensamiento relacional y creativo. No sólo en la práctica de una écfrasis descriptiva de la imagen sino en un tipo de productividad significante que amplía y al mismo tiempo problematiza los modos de configuración de lo visible y lo pensable. Términos muy similares a los que plantea José Luis Brea en el campo de los estudios de análisis y crítica cultural orientados en la línea que hoy discuten las llamadas *nuevas humanidades.* Bajo esta perspectiva, tales *nuevas humanidades* se constituirían más como recursos procedimentales que como saberes sustantivos, como relatos fijables (Brea, 2006, p. 15). La renovación epistemológica de Didi-Huberman dialoga con la línea teórica planteada por José Luis Brea como director de los siete números de la revista *Estudios Visuales* y editor del libro *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización.* Y es sintomático que, tanto en esa publicación editada entre 2003 y 2010 como en el libro publicado en 2005, en los que buscó construir una nueva base programática para el análisis de la imagen visual, no aparezca la firma de Didi-Huberman, que ya había publicado en 2003 su libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* dedicado a analizar los cuatro fotogramas tomados en 1944 en el crematorio V de Auschwitz. Cuatro testimonios visuales apenas considerados –hasta entonces– como imágenes documentales de valor histórico. Algo de las fronteras disciplinares habrá puesto una distancia que impidió advertir la riqueza que podría generar confrontar sus visiones de la temporalidad en la imagen, referenciadas ambas en Benjamin, y cuyo mayor punto de coincidencia es precisamente la productividad disruptiva de una actualización que produce "descentramientos, dis-sincronías, fricciones y fugas constantes del presunto canon del sistema" (Brea, 2006, p. 17). Visto desde nuestro presente, bien podría incluirse en esas publicaciones un artículo del autor de *Ante el tiempo.*

En principio, sus posiciones son coincidentes en la necesidad de dislocar todo saber de la imagen que limite la mirada.

> Por eso, lo que tenemos que reinventar en cada ocasión ante las obras es un lenguaje no axiomático, un lenguaje heurístico que necesitamos, cada vez, reiventar delante de las obras: un lenguaje del intentar decir perpetuo, un lenguaje de la aproximación siempre suspendida entre lo sensible y lo inteligible, un lenguaje que experimenta en sí mismo la confusión inherente a las experiencias de la mirada (Didi-Huberman, 2014a, pp. 69-70. Mi traducción).

Luego de este recorrido para comprender por qué las imágenes siempre están en plural, indagar la genealogía filosófica de la expresión *la experiencia de la mirada* y abrir la vía de la imaginación –paso necesario para construir la propia y trabajar el enlace entre ambas–, poner en valor la potencia teórica y crítica de un saber que complejiza los modelos de temporalidad y actualiza nuestra perspectiva interdisciplinar, nos proponemos ahora, en compañía de la estela de Martín-Barbero, continuar investigando e interrogando un conjunto de categorías que Didi-Huberman despliega con diferentes intensidades, enlaces y matices en su obra. Tomamos entonces la potencia que nos irradia su pregunta ¿cómo volver sensible el tiempo en las imágenes? Dejarnos afectar por la pregunta supone al menos dos movimientos: desestabilizar los enmarques teóricos heredados y disponernos a la experiencia de nuestra propia mirada.

4. Placa recordatoria colocada en el frente de la casa de Port Bou, en España, donde Walter Benjamin murió. La cita escrita en catalán dice “Todo el conocimiento humano es una forma de interpretación”. Foto: Cecilia Vallina (2014).

Capítulo 3
Abrir el tiempo en la imagen

La luna me está mirando. Yo no sé lo que me ve.
Simón Díaz

Aquí y ahora: agencia, presencia, acto de ver

En *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Keith Moxey señala que las distintas corrientes de investigación que se abren con la consolidación del campo de los Estudios visuales y del "giro icónico", consideran que las imágenes "no son vehículos inertes para el transporte de ideas, sino más bien seres dotados de agencia" (2016, p. 125). Estas relativamente nuevas disciplinas le reconocen a las imágenes una potencia cognoscitiva desde su *presencia,* su manifestación material en el espacio y el tiempo. Una ampliación de las facultades de la imagen sustentada en el reconocimiento de la "naturaleza inexorablemente social del campo escópico y por lo tanto de la necesidad de historizar y enmarcar su análisis" (Brea, 2005, p.11)[1].

Desde este paradigma, que traza un arco entre el "giro de la imagen" o "giro pictorial", el "giro icónico" y los Estudios visuales (Boehm, 2011; Bredekamp, 2017; Mitchell, 2018; Brea, 2005), considerar a la imagen como *presencia* implicará una fuerte legitimación epistemológica hacia su poder de afectarnos en la dimensión de lo *sensible* –entendida como un territorio donde viven las supervivencias, los síntomas, la memoria, las emociones, la imaginación –que se entrelaza con la dimensión de lo *inteligible*, el campo de lo estético, lo político, lo social, lo histórico. Por esta vía, las imágenes escapan de toda mirada que intente universalizar lo múltiple, condensar sus capas de significación, comprimir los estratos de tiempo que la habitan.

> (...) el enfoque contemporáneo que atiende la presencia del objeto visual, cómo éste interacciona con el espectador desviándose de los programas culturales para los que fue concebido y que *nos afecta de un modo que los sistemas de signos no pueden regular*, nos invita a considerar el estatus de la imagen como presentación. (Moxey, 2016, p.100. La cursiva es mía.)

[1] Brea señala la deuda de su análisis con el pensamiento de Michel Foucault: "El engranamiento de lo que es visible –como de lo que es pensable y cognoscible– con la constelación de elementos que constituyen la arquitectura abstracta de un *orden del discurso* dado, de una *episteme* –ese infraleve *espacio* de la representación que es reconocido con exquisita perspicacia en su decisivo análisis sobre *Las Meninas*–" (2005, p.11).

Ahora bien, no se trata de valorar y analizar por separado estas dimensiones, sino de leer las imágenes desde la imbricación de ambas. Considerar a la imagen como *presencia* requiere la implicación de los dos órdenes –lo sensible y lo inteligible– y de sus respectivas extensiones disciplinares: la *presencia* material no viene a desplazar la producción de *sentido* a favor de una sensorialidad fenomenológica prelingüística que suspendería la producción de significado cultural, sino a territorializar, singularizar y temporalizar "nuestra episteme escópica en que se inscriben nuestros *actos de ver"* (Brea, 2005, pp.11-12).

El señalamiento del carácter cultural, histórico y político de todo *acto de ver* reconoce en este punto las operaciones propias de la experiencia de una mirada que encuadra, selecciona, interpreta y activa –por la vía de la imaginación y el montaje– un campo de energía simbólica frente a las imágenes ubicadas en un aquí y ahora. Poner en escena la *presencia* no implica entonces proclamar la existencia de un momento de visualidad pura sino reconocer lo visual como un resultado o, más exactamente, como un proceso

> (...) de una producción predominantemente cultural, efecto del trabajo del signo que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica, y que nunca se da por tanto en estado puro, sino justamente bajo el condicionamiento y la construcción de un enmarcamiento simbólico específico. (Brea, 2005, p. 8)

Esta definición de lo visual se proyecta sobre la *presencia* de las imágenes no ya para analizarlas desde su representación identitaria (en los términos de los Estudios Culturales) o epocal (en la línea de la historia social del arte como corriente de la historia del arte) con la intención de buscar allí sentidos que migraron en el tiempo o bien aquellos que pertenecen al imaginario cultural de nuestro presente, donde serían interpretados, en ambos casos, según una serie de claves iconográficas, semióticas o históricas. Atender la *presencia* nos sitúa en una zona intermedia en la cual, en tanto se ofrezcan resistencias críticas a la voluntad de dominio de una u otra dimensión, podrá elaborarse una trama interpretativa heterogénea desde la comprensión de la complejidad que implica, en términos subjetivos, culturales, políticos e históricos, ese *acto de ver.* Por esta vía, el campo de lo visual gana un espacio de autonomía frente a las disciplinas destinadas a recibir –y muchas veces a esperar– que las imágenes con determinados atributos (visuales, artísticos, históricos) se transformen en sus objetos de estudio. Esta ampliación implica reconocerles a las imágenes una *energía* –entendida como una capacidad performativa y heurística, un poder de acción y de creación– que puede afectarnos en el presente y que permite elaborar una nueva

distancia crítica de las interpretaciones y encuadres disciplinares que las han acompañado hasta llegar a nuestro alrededor, a nuestro mundo visual y lingüístico, a nuestra temporalidad.

Ese desplazamiento, en una trayectoria que parte de considerarlas como objetos de interpretación a ubicarlas en los términos de una *presencia* con capacidad de *agencia*, será uno de los aspectos centrales para explicar el pasaje del giro lingüístico al giro icónico[2].

> En contraste con la teoría posestructuralista, el lenguaje ya no es considerado el medio privilegiado mediante el cual llegamos a conocernos a nosotros mismos y al mundo. En lugar de interponerse, el lenguaje es considerado como parte de un continuo experiencial. No es tanto un reflejo del ser cuanto un agente performativo en las producciones de sentido. (Moxey, 2016, p. 101)

La irrupción de esta perspectiva desarticula la proscripción sobre la presencia de las imágenes postulada en el enfoque lingüístico vinculado a la deconstrucción de la metafísica de la presencia, siguiendo los términos planteados por Derrida (1998). Mientras este autor reclamaba desarticular mediante la *diferencia* aquello que en el concepto aparece como una identidad plena y trascendente, sin fisuras en el campo del sentido y sin pliegues en el plano del tiempo, la *presencia* que aquí se invoca asume ahora la inmanencia, la ausencia, la heterogeneidad, las múltiples y descentradas temporalidades que habitan en nuestro presente.

Desde el campo de los Estudios visuales no estamos ante las imágenes sólo para interpretar en términos lingüísticos su contenido informativo, sus estilos estéticos, su voluntad de representación. Su *presencia* nos ubica frente a dimensiones que escapan a un tipo de control disciplinario que las captura y las devuelve clasificadas para responder a la ilustración de los distintos órdenes del mundo. El entrelazamiento de estas dimensiones requerirá de un tipo de disposición teórica que le reconozca ser "un medio activo del proceso de pensamiento" y que considere, por lo tanto, "el principio activo de la imagen, capaz de generar su propia significación" (Bredekamp, 2017, pp. 110 -118).

La coincidencia de Moxey, Brea y Bredekamp, en indicar lo *activo* de la imagen señala la línea basal sobre la que estos autores –entre otros– elaborarán los fundamentos epistemológicos que sostendrán la capacidad de *agencia* de la imagen. Una vía de acceso a las imágenes que habilita una

[2] W. J. T. Mitchell ubica el Giro Pictorial tomando la clasificación de Richard Rorty en la que describe la filosofía como una serie de "giros" en la que "un nuevo conjunto de problemas aparece y los antiguos comienzan a desaparecer"(p. 19). Y así lo define: "Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures)* constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual" (2009, p. 210).

nueva forma de mediación entre el campo lingüístico y el campo visual. Desde esta perspectiva, la relación explicativa que las palabras ejercían sobre las imágenes, lo que equivale a decir la relación de dominio lingüístico que efectuaba un campo sobre el otro, se transforma en una en la cual la capacidad performativa de la lengua opera – al menos programáticamente– en el mismo nivel que la capacidad cognoscitiva de lo visual.

Será a partir de la articulación de las categorías como presencia, visualidad, agencia y acto de ver, que se trama en los Estudios visuales y el giro icónico un campo epistemológico enriquecido con herramientas para mirar y leer las imágenes sin reducirlas a sus aspectos representacionales, sus simbolismos sobredeterminados, sus temporalidades ocluidas. El giro icónico reivindica la *presencia* como vía de acceso a la *experiencia visual*. Habilitar las relaciones conceptuales que se despliegan en este paradigma –cuyo punto de partida es el reconocimiento de la imagen como acto y como proceso– supone retirar los obstáculos teóricos que interferían entre las imágenes y su enlace con un tipo de mirada que elabora un vínculo a partir de las emociones, la memoria, la política y la historia en el presente y, desde allí, abre paso a una nueva temporalidad.

La experiencia de la mirada

La primera edición del *Tiempo de lo visual* es del año 2013. Para Moxey, Georges Didi-Huberman ya es, en ese momento, uno de los mayores exponentes del giro de la imagen. En el capítulo "Los estudios visuales y el giro icónico" lo calificará como "quizás el más franco crítico de la manera en que la preocupación de la Historia del Arte por la construcción de significado ha oscurecido nuestro reconocimiento de la presencia de la obra de arte" (2016, p. 110). Si bien Moxey ubica y destaca la obra de Didi-Huberman en el campo del giro icónico, sigue referenciándolo disciplinarmente en los límites de la historia del arte. Su apreciación puede ser matizada por la perspectiva que sobre su obra comparten el grupo de investigadores pertenecientes a esa disciplina integrado por Daniel Lesmes, Gabriel Cabello, y Jordi Massó Castilla, que editó en 2017 el número monográfico de *Anthropos* Nº 246 dedicado a su obra, donde se reconoce que su producción desborda ese campo y extiende sus reflexiones sobre las imágenes a aquellas que han sido leídas hasta ahora sólo como representación y documento, como también hacia las que pertenecen al amplio universo de la cultura visual. Más allá de esta distancia sobre la extensión de su territorio de análisis, en ambos casos existe una fuerte coincidencia respecto del punto de partida epistemológico de Didi-Huberman frente a las imágenes: como presentación, agencia, proceso, acto. La secuencia se transforma en un paradigma abierto para activar una lectura de las imágenes que ponga en juego la propia mirada.

> Yo creo que todo mi trabajo está guiado por una intuición fundamental (de la imagen) como acto y como proceso, y no simplemente como objeto. Es por ello por lo que he insistido, en los últimos años, en la cuestión de la mirada, de donde proviene mi uso de descripciones fenomenológicas "abiertas". (Didi-Huberman (2012) citado en Lesmes, Cabello y Massó Castilla, 2017, p. 12)

Entender a las imágenes como *acto* y como *proceso* no implica ubicarlas en una zona de fragilidad, de incertidumbre, de indecibilidad, o para utilizar la palabra justa, de inimaginabilidad. No se trata de invocar una supuesta labilidad significante frente a la polisemia de la imagen, ni tampoco de hacer lugar a determinadas posiciones dogmáticas –muchas veces inexpugnables– ante las cuales su porosidad, su trama de plenitud y vacíos, su singularidad histórica, no es bienvenida en nombre de una supuesta deuda ética y moral con hechos históricos que no admitirían ningún tipo de representación visual. Por el contrario, implica devolverles, desde la *experiencia de la mirada* y, por lo tanto, desde la duración que implica esa experiencia, la posibilidad de elaborar un saber inacabado que, lejos de convertirlas en un objeto muerto cuyas energías significantes han quedado capturadas –y detenidas–, como las alas de una mariposa en la resina de un árbol, busque explorar las relaciones entre lo visible y lo no visible, indague sus latencias, despliegue su temporalidad.

> ¿Qué concreción temporal formamos cuando somos comprometidos en el acto de la mirada, en la experiencia visual? ¿Qué concreción temporal en ese momento nos entrega la imagen? Primero, un muy extraño modo de *presente*: no es el presente de la "presencia" (...) sino el presente de la *presentación* que se impone con más fuerza que el reconocimiento de lo representado (...) Ahora bien, quien dice presenta*ción* –como se dice forma*ción*– dice proceso y no estasis. (Didi-Huberman, 2006, pp. 287-288)

La mirada que sostiene ese *proceso* se diferencia de todo acto de visión que ejerza sobre las imágenes un ejercicio tautológico del ver que clausure su temporalidad y rechace el encuentro con los restos, las latencias, los síntomas, que sólo pueden aflorar y exponerse a partir del trabajo del anacronismo y la memoria, punto de partida de una ruptura con una temporalidad cerrada y homogénea. Esa mirada que actúa en el "presente de la *presentación*", en el momento en que se encuentran la mirada y la imagen, deberá construir un saber que indague sus propias implicaciones subjetivas y aborde desde allí sus movimientos, sus recorridos, sus migraciones. Lo impuro del *acto de ver* es aquello que la *presentación* de la imagen pone en juego en la mirada. Es en esa misma impureza –una determinada construcción cultural, política e histórica que sostiene todo *acto de ver*– donde habita la posibilidad de encontrar el principio de *agencia* de la imagen, allí donde subyace una capacidad heurística de creación, que encuentra en la vía de la *presentación*, la ocasión de

expandir su energía simbólica, transmitir una verdad histórica, elaborar una mirada que ponga en juego en su propio acto de ver, su potencia.

Producir un acontecimiento visual

La *presentación* es la vía que toma Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004) para analizar cuatro fotografías tomadas desde el crematorio V de Auschwitz en el verano de 1944 gracias al plan organizado por un grupo de cinco hombres que pertenecían a la resistencia polaca. Esos hombres eran miembros de los llamados *Sonderkommandos*, prisioneros judíos a cargo de los trabajos previos y posteriores a la eliminación en las cámaras de gas de las personas que llegaban al campo de exterminio. No la existencia, sino la exposición pública de esas cuatro tomas en la muestra *Memoria de los campos. Fotografías de campos de concentración y de exterminación nazis 1933-1999* (París, 2001) provocó la ya muy conocida y transitada polémica entre Didi-Huberman, quien había escrito "Imágenes pese a todo", un texto incluido en el catálogo de la exposición, de un lado, y los psicoanalistas Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux y el cineasta Claude Lanzmann, del otro. Los polemistas se pronunciaron terminantemente en contra de darle visibilidad pública al testimonio visual que exponía, en el presente, cuatro imágenes que documentaban escenas fragmentarias del sistema del exterminio sistemático implementadas por los nazis[3].

Dos años después de ese álgido y mediático episodio, en 2003, Didi-Huberman publicó *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto*. En la primera parte del libro incluye "Imágenes pese a todo", el texto que formó parte del catálogo que acompañaba la muestra mencionada en el que expone su hipótesis de lectura de las imágenes desde una perspectiva fenomenológica que atiende a la *presencia* y al *acto de ver* y donde las califica como "acontecimiento visual".

> O quizás es que pedimos demasiado poco a las imágenes: al relegarlas de entrada a la esfera del *simulacro* –cosa difícil, ciertamente, en el caso que nos ocupa–, las excluimos del campo histórico como tal. Al relegarlas de entrada a la esfera del documento –cosa más fácil y más usual–, las

[3] Una detallada descripción de la polémica puede leerse en el artículo de Ilana Feldman "Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de Shoah a El hijo de Saúl". Acta poética, vol. 39, núm. 2, 2018, Julio-Diciembre, (pp. 65-96) Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

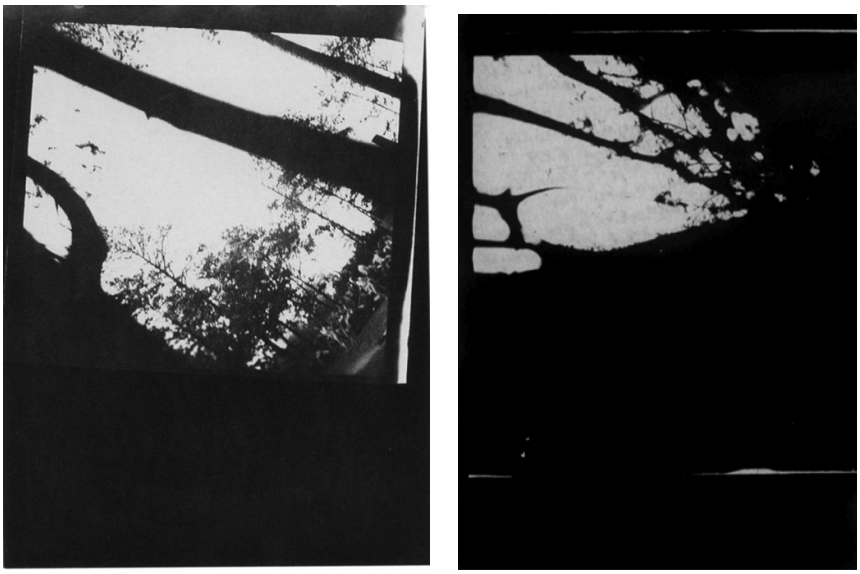
> separamos de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma. (Didi-Huberman, 2004, p. 59)

¿Cómo leer estas imágenes descartando sus aspectos formales, el significado de su encuadre, de la luz, de la distancia con aquello que el fotógrafo se propuso registrar, el tono de su pulso, el valor del tiempo que llevó sostener la cámara frente a esas escenas? Son estas algunas de las preguntas que se abren al proponer un tipo de mirada que no separa las imágenes del *acto de ver* que las constituyó. Seguir la vía abierta por esta posición implica preguntarse por las condiciones mismas de ese acto que sucedió en el pasado y que, un análisis que tome como punto de partida la *presentación* de la imagen, deberá desplegar. Entonces, una primera manera de enunciar ese acto –en este caso, las cuatro imágenes registradas como parte de un plan concebido por un grupo de hombres de la resistencia polaca– será ubicarlo como el *gesto* de quien se arriesga a tomar esas fotografías en un largo *instante* de peligro para arrancar esas imágenes al presente, sin haber perdido la esperanza de que otras miradas vean, en el futuro, un "vestigio" –algo imperfecto, impreciso, borroso, pero algo al fin– de la vida y la muerte en ese campo de concentración en 1944.

> En ese instante, él transforma la *mónada temporal* del acontecimiento en un complejo *montaje del tiempo*. Como si el a *posteriori* fuera, aquí, contemporáneo del impacto. He aquí por qué, en la urgencia por ofrecer el testimonio de un presente, al que el testigo sabe que no va a sobrevivir, en el seno mismo del acontecimiento, surgen –pese a todo–, las imágenes. (Didi-Huberman, 2004, p. 56)

La valoración de la presentación de la imagen en nuestro presente por vía del enfoque fenomenológico recuperado de Merleau-Ponty es el punto de encuentro con el acto ver por donde se habilita la apertura del acontecimiento que viene a exponer una nueva reconfiguración del tiempo. La presentación como crítica al presente expone el desacople temporal y habilita allí un pasaje entre distintas temporalidades, el tiempo de creación de la imagen, el tiempo del acto de ver.

5. Fotos 1 y 2 de la secuencia. Anónimo. Se le atribuye la autoría a Alberto Herrera, alias Alex, miembro de la resistencia polaca que integró el Sonderkommando de Auschwitz. Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V, agosto de 1944, Oswiecim, Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, (neg. nº 277- 278).



Fotos 3 y 4 de la secuencia. Anónimo. Se le atribuye la autoría a Alberto Herrera, alias Alex, miembro de la resistencia polaca que integró el *Sonderkommando* de Auschwitz. Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V, agosto de 1944, Oswiecim, Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau (neg. nº 282-283)[4].

[4] El orden de la secuencia de las cuatro fotos sigue el criterio que elige Didi-Huberman, quien decidió tomar la cronología referida en el testimonio de David Szmulewski al periodista Jean Claude Pressac para reproducirlas en el libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto,* (2002/2003), (pp. 30, 31, 34 y 35).

La precisa operación que debió ejecutar el fotógrafo en el interior del Crematorio V, carga con la conciencia de la dimensión temporal de su acto. Podría parecer una tautología adjudicar la comprensión de la categoría de temporalidad a quien tome una fotografía, ya que la misma imagen fotográfica se convierte en tal con el paso del tiempo, sea breve o prolongado. Sin embargo, de lo que se trata aquí no es del saber técnico de quien realiza la toma, sino de la simple y clara decisión de realizar una acción sostenida por la posibilidad de que una imagen encuentre en el futuro una mirada que se interese por "leer" ese *acto de ver.* Se trata de admitir la dimensión comunicacional, política y cultural de ese "acontecimiento visual". Si aquello que desde un punto de vista político podría resultar básico a los efectos de las actividades que puede ejecutar una resistencia organizada –denunciar, reunir pruebas, documentar–, en términos conceptuales ha demandado varias décadas construir un saber que no separe la dimensiones políticas, visuales, históricas y filosóficas. "Ofrecer el testimonio de un presente", en los términos que lo expone Didi-Huberman (2004), ¿no significa acaso actuar para desplegar la temporalidad de ese presente en el mismo momento en que la vida está en peligro? La resistencia activa se convierte en imagen que vence la tautología del puro presente y expone el tiempo con su acto. Su presencia interviene, a su vez, en nuestro propio presente como acontecimiento. En ese tránsito, podremos leer en las imágenes aquello que del espacio y del tiempo se presenta ante nuestras miradas y experimentar "el *ojo de la historia* por su tenaz vocación de hacer visible" (Didi-Huberman, 2004, p. 67). En ese punto, seremos parte del acontecimiento visual que nos involucró *en* la historia.

En muchos sentidos, este libro marca un punto de giro en la propia obra de Didi-Huberman. La interpelación de nuestra relación con lo visible –como antes la desplegara en *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010), "abramos los ojos para experimentar lo que no vemos" (p. 17), en relación a una serie de obras de arte–, toma ahora imágenes que no pertenecen a ese campo, sino cuatro fotogramas cuya característica es su falta de precisión, su precariedad y su incierta adjudicación de autoría. Las cuatro fotos apenas habían circulado –un fotograma aparece en *Noche y Niebla* de Alain Resnais en 1956–, hasta que en 1985 fueron incorporadas a los archivos del Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, creado en 1947[5]. Su pertenencia a un centro documental destinado a recuperar y elaborar por medios testimoniales e históricos la memoria del exterminio que sucedió en ese lugar expone un primer reconocimiento: se las consideró desde un primer momento como fuentes documentales de la experiencia concentracionaria.

[5] En la web oficial del Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau se puede descargar un cuadernillo que explica las misiones de la institución. En la página 12, entre otras ilustraciones, aparece una de las cuatro fotos. Recuperado de: http://www.auschwitz.org/gfx/auschwitz/userfiles/auschwitz/historia_terazniejszosc/auschwitz_historia_i_terazniejszosc_wer_hiszpanska_2010.pdf

En esa misma línea, Clément Chéroux, historiador de la fotografía, quien había analizado con las herramientas de su disciplina los cuatro contactos en el Museo Estatal de Auschwitz, decidió incorporarlas a la muestra del 2001 junto con otras imágenes de distintos campos de concentración y exterminio. Esa decisión expositiva, apoyada en el texto de Didi-Huberman incluido en el catálogo, abrió la polémica signada por la acusación de provocar un "desenfoque narrativo que confunde los tiempos, impone un significado, inventa un contenido (y) se obstina en colmar la nada, en lugar de afrontarla" e incluso, añade, "toma la posición del testigo", en los términos vertidos por Pagnoux que recoge el libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* publicado dos años después (2004, pp. 88-87).

Didi-Huberman se encargará de responder cada una de las distintas aristas de una postura que desestima el derecho a la presencia de las imágenes, la complejidad de su temporalidad, la capacidad de agencia de una mirada que reconoce el acto visual que ellas exponen y, dimensión fundamental, el acto visual de quien ofrece en el presente una mirada abierta a reconocerles su singularidad histórica. Si la primera parte del libro expone el valor del acontecimiento visual que ellas encarnan y habilita la vía de la imaginación para situarnos ante el acto de ver, en la segunda, entiende la urgencia de aportar una nueva perspectiva a la pregunta: ¿qué tipo de conocimiento pueden aportar las imágenes al saber de la historia? La respuesta que elabora Didi-Huberman va más allá del cuestionamiento hacia la propia disciplina para interpelar el retraso que los historiadores cargan respecto de su modo de mirar y leer las imágenes y no ver en ellas más que un *ícono* del horror, allí donde el uso universal ha obturado sus singularidades, o un *documento* del que habría que extraer una cierta cantidad de información que se obtendría de sus aspectos visibles destacados gracias a un reencuadre que relegue sus partes supuestamente no documentales o no significantes (Didi-Huberman, 2004, p. 61).

Ahora bien, ¿dónde vemos esas fotos en nuestro presente? ¿Cómo llegan a nuestra mirada? ¿Integradas en qué discursividades visuales las encontramos? ¿Cómo son sus formas materiales de presentación? Unos breves ejercicios nos pueden dar algunas aproximaciones sobre las diversas apropiaciones disciplinares de esta secuencia.

Cuando la presentación expone las temporalidades

1. Explorar este tipo de operaciones sobre la imagen es lo que hizo Sylvie Lindeperg (2016) con el film *Noche y Niebla* de Alain Resnais, en su libro *Noche y niebla, un film en la historia* publicado en 2007. Allí investiga y analiza el proceso que dio origen a la gestación del film, impulsado por dos historiadores, Olga Wormser y Henri Michel, quienes le propusieron a una productora de

documentales, Argot films, realizar una película sobre el sistema concentracionario y de deportación implementado por la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, el director elegido es el joven de 33 años Alain Resnais, con quien Wormser y Michel acuerdan realizar un documental que respete el saber historiográfico sobre el tema sin renunciar a la búsqueda de una forma cinematográfica. No se trataba de exponer las imágenes como pruebas, eso ya lo venía haciendo la televisión francesa y precisamente *Los campos de la muerte*, un telefilm con imágenes de archivo sería la referencia negativa que le presentaron los historiadores a Resnais. El proyecto tuvo la lucidez de ir en busca de imágenes para exponerlas ante la mirada de una sociedad que apenas comenzaba a debatir las formas de trasmisión de la memoria.

La historiadora reconstruye el proceso de búsqueda en archivos de Francia, Holanda y Polonia, y pone en contexto la selección final de los materiales, enmarcándola en una época en la que no se había desarrollado un saber sobre esas imágenes como el que existe hoy. Entre el material seleccionado se incluyeron imágenes tomadas por los nazis en Westerbork, Holanda, los planos filmados por los camarógrafos británicos en Bergen-Belsen, junto con otras que habían sido registradas por los camarógrafos de los noticieros franceses y polacos, más dos de la secuencia de cuatro fotografías tomados por el *Sonderkommando* que ya en ese momento formaban parte de los archivos del museo de Auschwitz. Se trataba de las imágenes: "Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V" (neg. 282) y de "Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V", (neg. 278). Sólo este último fue incluido en el film (0.23.40'), retocado y reencuadrado respondiendo a una idea de composición formal que se imponía por sobre cualquier singularidad visual de las imágenes, como si sus borramientos y su composición fuesen defectos y no parte constitutiva de su historia. Quizás por esto, el otro fotograma, cuya línea de lectura es diagonal, no fue utilizado en el film. Lindiperg encontró *rushes*, (material en bruto, sin procesar) con esa imagen reencuadrada.

No se trata aquí de desconocer el valor de la inclusión de esa imagen, de la cual Resnais y su equipo conocían el origen. Lindiperg destaca que el desglose del guion la describía como "Foto de cadáveres quemados a mano" y su origen indicaba "*Sonderkommando*, foto clandestina Schmouleski [sic], museo de Auschwitz" (2016, p.133). Por el contrario, estamos ante una fuerte valoración de parte de quienes produjeron y realizaron el documental de lo que significaba la retoma de las imágenes, así como de la decisión ética y política que representaba la disposición de esas imágenes en una secuencia, en la construcción de encadenamientos en los que debía conservarse la "distancia justa" y construir el punto de vista del film. En 1955 la decisión de acudir a los archivos para construir desde allí una memoria visual del exterminio señala una confianza en el rol de las imágenes en la construcción del saber histórico y la memoria colectiva. Como dice

Lindiperg: “La presencia tan discreta de esta imagen en *Noche y Niebla* y la confirmación de Resnais, que conocía en mayor o menor grado el origen, ilustra las escansiones propias de *la historia de la mirada”* (2016, p. 113).

2. En 2017 llegó a Buenos Aires la muestra curada por Didi-Huberman, *Sublevaciones,* que se expuso en el Muntref Centro de Arte Contemporáneo, Sede Hotel de Inmigrantes, entre junio y agosto de ese año. La presencia del curador, quien dictó una conferencia en la Universidad de Tres de Febrero con motivo de la apertura, en paralelo, de una cátedra que lleva su nombre, repuso, a la hora de las entrevistas, su tema más conocido o mediático: las cuatro fotos del *Sonderkommando* de Auschwitz.

La secuencia de las cuatro fotos formó parte de la itinerancia local de la muestra, cuya primera versión fue exhibida en el museo Jeu de Paume, en París, que incluía obras de Argentina. La atención periodística se posó en la historia de las cuatro fotos para presentar al investigador francés. El diario *Clarín* publicó una nota con esta imagen y pie de foto para promover la muestra:

6. Documento tomado por los Sonderkommando.

En el texto se explicaba la operación: “Esta foto ha sido recuadrada a fin de que podamos reproducirla; ha sido inevitable que, con su falsa cercanía y nulo contexto, traicione el peligro mortal que corrieron quienes la tomaron en Auschwitz” (Sánchez, 1/7/2017, *Clarín*). La urgencia por disciplinar las imágenes dentro de unos estándares considerados comprensibles por el público lector propició el “recuadrar” el detalle que informa aquello que en 2017 no es ni debería abordarse como una noticia. Entonces, si de lo que se trata al incluir estas cuatro imágenes no es estrictamente

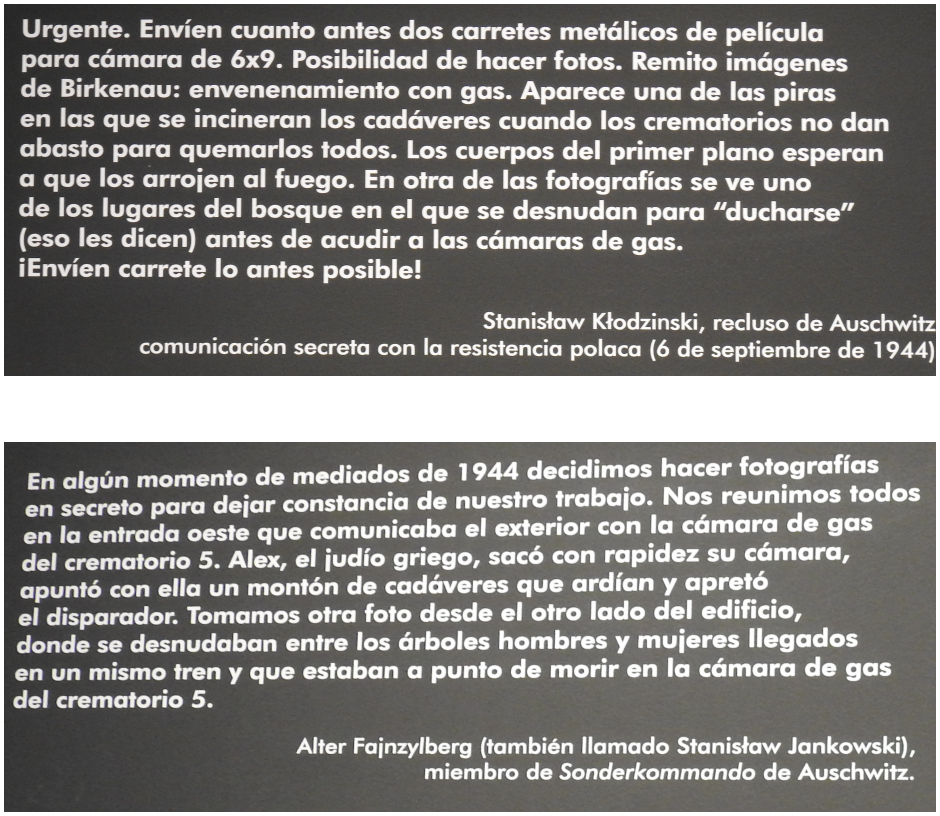
anunciar una novedad sino abrir nuevas preguntas sobre los modos de mirar las imágenes para inscribirlas en una nueva temporalidad a partir de nuestra experiencia visual, ¿por qué la mirada de aquel que ejerce la mediación, en este caso en un medio masivo, decide simplificar la complejidad de su singularidad histórica en el plano visual? El texto será el lugar donde se expanda el relato que rodea estas imágenes. Frente a los problemas del orden de la visibilidad que nos plantean este tipo de operaciones, Didi-Huberman sostendrá

> (...) es que las cuatro fotografías de Auschwitz son *cuatro,* justamente la imagen total, la imagen integral o la imagen-fetiche se piensan como la *imagen unívoca,* mientras que ante la secuencia de agosto nos encontramos ante *varias imágenes,* dispuestas una detrás de la otra formando algo así como un *montaje* elemental. Un montaje del que he dicho que sería desastroso –y sin duda fetichista–, aislar o reencuadrar los fragmentos. (Didi-Huberman, 2004, p. 120)

Las cuatro fotos estaban incluidas en la sección de la muestra "Por los deseos (indestructibles)". El desarrollo teórico que acompaña la exposición de la secuencia fotográfica encuentra, también, un límite en la forma expositiva que las cuatro imágenes tuvieron en la itinerancia local de *Sublevaciones* en el Muntref, donde fueron exhibidas sin ningún texto que refiriese sus condiciones de producción, no para anticipar los sentidos que pudieron ser elaborados por otras miradas, sino para propiciar una visión menos pasiva frente a las imágenes. En la sala de exposición pareció prevalecer el criterio de la obra de arte que habla por sí sola. En este caso, de fotografías históricas que ingresan en el régimen de visibilidad de una exposición de arte curada bajo la vara de la visualidad pura. Ni la curaduría del propio Didi-Huberman logró poner en crisis una mirada que, lejos de abrir interrogaciones, encuadra y disciplina el *gesto de sublevación* que singulariza estas imágenes. Más allá de esta fallida puesta en circulación de las cuatro fotos –podríamos decir casi un *síntoma* de la complejidad de pasar de la experiencia de la propia mirada a las dificultades que lleva la construcción de una mirada compartida–, la decisión curatorial insiste en una posición. Exponer esas fotos como parte de una serie de imágenes que dan testimonio de una resistencia, de un gesto de rebelión en los campos de concentración y del valor del acontecimiento visual de aquellos que sostuvieron la cámara frente a los cuerpos masacrados porque comprendían la dimensión de su acción, fotografiar lo que ellos veían para que otras personas compartan esa visión en su propio presente. Ese es el gesto que cargan las cuatro fotos. Ellas nos interpelan como testimonio visual y, con el mismo derecho, interpelan desde su presentación, nuestra mirada.

3. *Auschwitz. No hace mucho. No muy lejos,* la muestra producida por el Museo Estatal de Auschtwitz Birkenau y Musealia es un proyecto realizado para itinerar por el mundo con fines

educativos y económicos. Se trata una muestra rentable que convoca multides dispuestas a pagar una entrada para *mirar* una muestra de tipo pedagógica. La asociación entre el museo y la empresa privada expone con claridad los objetivos de las partes cuya alianza permite alcanzar. La palabra Auschwitz se convierte aquí en un símbolo universal del genocidio contra el pueblo judío. Un significante que concentra e irradia un excedente de sentido, un nombre que enuncia una explicación para el nazismo, la Segunda Guerra Mundial, el racismo y totalitarismo. A pesar de este carácter simplificador en términos conceptuales, la exposición incluye entre sus materiales la secuencia sin alteraciones de las cuatro fotos del crematorio V. Las imágenes se exponen junto a testimonios de los miembros del *Sonderkommando*:



7.Testimonios que relatan el plan para tomar las fotos en el Crematorio V y enviarlas a la resistencia polaca que se exponían junto a la secuencia completa de imágenes. Paneles de la muestra *Auschwitz. No hace mucho. No muy lejos.* Centro de Exposiciones Arte Canal. 2019, Madrid. Fotos: Cecilia Vallina.

Alberto Errera, alias Alex, quien que tomó las cuatro fotos.
Panel de la muestra *Auschwitz. No hace mucho. No muy lejos*.
Centro de Exposiciones Arte Canal. 2019, Madrid. Foto: Cecilia Vallina.

Visité esta muestra en enero de 2019, en Madrid. La muestra asume sin contradicciones la centralidad de la imagen en la construcción de la memoria y reconoce el valor de las únicas fotografías tomadas desde la mirada de los prisioneros, no tanto desde su carga de revelación sino desde lo que ellas traen como acto ético y político. Desde esta perspectiva, colocar junto a la secuencia de fotos el retrato de Alex, funciona no como una mera ilustración del autor, sino como una invitación a encontrarnos con su mirada y actualizar en el presente el valor de su gesto de registrar aquello que sus ojos veían para que otras personas también lo vieran. Encontrar esa mirada nos retiene por un momento más frente a las imágenes. Después de mirar la foto de Alberto Errera, volvemos a ellas un instante más. En ese lapso se activa *algo* de lo que antes –en el segundo del disparo de la cámara– fue mera potencia. Nuestra mirada es el futuro de su gesto, la transmisión de la memoria puede acontecer gracias a la persistencia en la imagen de *su acto de ver.* En esta misma perspectiva, Daniela Barcella señala: "Invirtiendo barthesianamente la perspectiva, sujeto activo observador/ sujeto pasivo observado, las imágenes son objetos dotados del poder de mirarnos y dotados de deseos que son, de hecho, supervivencias, persistencias residuales del valor ético" (2017, p. 95)[6].

[6] En su libro *Cortezas,* Didi-Huberman recorre el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau y expone allí su desacuerdo por la forma en la que está expuesta la secuencia de las cuatro fotos, desde la falta de una de ellas, aquella en que lo visible es la copa de los abedules del campo, como el reencuadre de las tres restantes. No se trata, como señala en este texto, de convertirse en un "especialista" (2014, p. 45) que alerta y denuncia toda transgresión al original como quien ejerce un control policíaco sino de reclamar para las imágenes el mismo trato que tienen los textos ya que a nadie se le ocurriría cortar una frase por la mitad.

Aunque en términos generales estemos ante "las escansiones propias de *la historia de la mirada"* como sostiene Lindiperg (2016, p. 113) la secuencia de las cuatro fotos sigue generando debates sobre los límites de lo visible en el espacio público. En 2019, el Museo del Holocausto de Ámsterdam tapó las cuatro fotos de Auschwitz a poco de inaugurar una muestra dedicada a la persecución de los judíos holandeses entre 1940-1945. La controversia tuvo carácter mediático y expuso la vigencia de algunas de las preguntas que se desplegaron en la primera exposición del 2001: ¿quién determina los límites de lo visible en el espacio público?, ¿qué relación hay entre nuestra mirada y nuestra imaginación?, ¿de qué es capaz nuestra mirada?

4. En el primer juicio por delitos de lesa humanidad realizado en Rosario entre 2009 y 2010, los jueces que conformaban el tribunal Tribunal Oral en lo Criminal Federal Nº 1, prohibieron el ingreso a la sala de audiencias de fotos de las personas desaparecidas. Un grupo de familiares y sobrevivientes decidieron entrar al tribunal con pancartas escondidas entre sus ropas. Una vez adentro, levantaron las pancartas en las que habían pegado las imágenes de sus familiares a pesar de la prohibición que les habían impuesto. El tribunal, ante la mirada de todo el auditorio, incluida la prensa, aceptó la situación. Las imágenes de las víctimas permanecieron en el recinto durante todo el transcurso del juicio, y de los que vendrían. Una de las personas que escondió fotos debajo de su pulóver fue Gustavo De Vicenzo. Tenía seis meses cuando secuestraron a sus padres, Miriam Moro y Roberto De Vicenzo, el 27 de septiembre de 1976, que aún permanecen desaparecidos. Ambos militaban en la Juventud Universitaria Peronista. Cuando Gustavo tenía cinco años, su tía Ana le mostró dos fotos y le dijo *estos* son tus padres. Esas dos fotos, colgadas en la pared del comedor de la casa familiar se convertirían para él en una *presencia.* "Cuando era adolescente fui bastante revoltoso y cuando sabía que había metido la pata no entraba a mi casa por el comedor, donde estaban esas dos fotos colgadas en la pared, entraba por el garaje así evitaba la mirada de enojo de mis padres", cuenta. Este relato quedó afuera del capítulo protagonizado por Gustavo en el ciclo de microprogramas *Las cosas queridas. Relatos* personales *de una lucha colectiva* (2021). Allí el foco está puesto en su testimonio sobre la decisión de llevar esas imágenes al recinto para que las miradas de Miriam y Roberto estuvieran *presentes* en el Tribunal que juzgaba sus asesinatos. Más cerca en el espacio y el tiempo que las cuatro fotos de Auschwitz, ese pequeño *gesto* de resistencia ante la negación a la presentación de las imágenes en el Tribunal puede interpretarse como un acontecimiento visual que transformó un acto de ver singular en colectivo.

La capacidad de agencia de las imágenes se activa cuando una mirada convoca las temporalidades que la habitan para afectarnos en el presente. Y es frente a esa posibilidad de ser afectados en términos éticos, políticos, sensibles y afectivos cuando suele aparecer –en distintos

momentos históricos y diversas geografías–, la negación a exponer la mirada propia a la presentación de imágenes que vendrán a activar procesos de memoria que reconfiguran las tramas políticas e históricas. La exhibición de las cuatro fotos del *Sonderkommand*o en la muestra de París en 2001 y la irrupción de las pancartas con las imágenes de la madre y del padre de Gustavo en el recinto del Tribunal Federal de Rosario en 2009, comparten haber provocado esa clase de malestar entre algunos filósofos, psicoanalistas, juezas y jueces. No se trata de denunciar la posición de quienes rechazan la presencia de las imágenes sino más bien de ubicar cuál es la relación entre una negación y otra. Qué anticipaban en su imaginación quienes pedían retirarlas de la mirada pública, se tratara de un espacio cultural o de una sala donde se enjuician a represores de lesa humanidad. Ante ese tipo de negaciones, cada acto de ver que confía en la capacidad de agencia de las imágenes opera como una insistencia, una invitación a sostener la mirada pese a todo.

8. Gustavo De Vicenzo en uno de los capítulos de *Las cosas queridas. Relatos personales de una lucha colectiva* (2021). En sus manos sostiene copias de las fotos de sus padres. Las mismas que pegó en las pancartas que llevó a los Tribunales Federales de Rosario, Santa Fe. Link: https://bit.ly/3qImTyz

Capítulo 4
Lo impuro en la imagen, lo impuro en el tiempo

> El buen historiador, el genealogista, sabrá lo que hay que pensar de toda esa mascarada. No que la rechace por espíritu de seriedad; al contrario, quiere llevarla al extremo: quiere poner en marcha un gran carnaval del tiempo, en el que las máscaras no cesarán de volver.
>
> Michel Foucault

Negatividad y trabajo

Un pensamiento de las imágenes debe incorporar *la fuerza* de lo *negativo* que vive en ellas. Para Didi-Huberman despojarlas de esa fuerza, quitarles sus zonas de sombra, ignorar sus malestares, sus intermitencias, aplacar sus síntomas, empobrecer el espesor de la trama de las distintas temporalidades que las atraviesan, sería, en definitiva, reducirlas a una lectura iconográfica que privilegia un tipo de saber en el cual la búsqueda de la plenitud del significado, la unidad de función en las formas, las certezas de sus símbolos clausuran cualquier mirada que ponga en juego una nueva distancia crítica. Contra estas premisas sostenidas desde la iconología – una de las corrientes de la historia del arte con las que Didi-Huberman ha confrontado sus propias herramientas de análisis–, se configura una nueva perspectiva frente a las imágenes. Y, de modo puntual, con las posiciones de Erwin Panofsky, a quien critica la unción del símbolo como la figura capaz de subsumir la multiplicidad de los fenómenos del sentido a una forma universal (Didi-Huberman, 2010a, p. 222).

Ese desplazamiento implica reconocer su carga de *negatividad* para, desde allí, asumir una posición que interrogue aquello que *desgarra* la imagen. No se trata aquí de invocar un límite ni, mucho menos, una imposibilidad en cuanto a lo que la imagen pueda elaborar. Esta posición es la que expone ya desde su libro *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, en el que caracteriza el paradigma de la negatividad como aquello que emerge en ese desgarro y que "es la *materia informis* cuando aflora desde la representación, es la opacidad cuando aflora desde la transparencia, es *lo* visual cuando aflora desde lo visible" (Didi-Huberman, 2010a, p.189). Ubicarse en el paradigma de la *negatividad* le valdrá a Didi-Huberman ser tildado de "gótico" por W. J. T. Mitchell, quien eligió ese adjetivo para calificar un pasaje del autor francés citado por James Elkins en un debate transcripto bajo el título "Un seminario sobre la teoría de la imagen"

publicado por la revista *Estudios Visuales Nº 7 Retóricas de la Resistencia*[1]. El encuentro académico buscaba identificar y analizar las teorías sobre la imagen que gravitaban en esos años. Con ese marco, y luego de algunas menciones al nombre de Didi-Huberman como uno de los autores a incluir en ese extenso listado, Elkins comparte la lectura de una cita:

> Debemos intentar, delante de la imagen, pensar en la fuerza negativa que hay dentro de ella…Hay un trabajo de lo negativo en la imagen, una eficacia 'oscura' que, por así decir, *corroe* lo visible (el orden de las apariencias representadas) y *asesina* lo legible (el orden de las configuraciones significantes). (Didi-Huberman, 2005, en Elkins, 2010, p. 161. Las cursivas son mías)

La referencia bibliográfica de la cita referida en la revista corresponde a la edición en inglés del libro *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte,* publicada por The Pennsylvania State University en 2005. La traducción fue realizada por John Goodman, uno de los teóricos de la imagen nombrados en el seminario, quien ante el texto en francés: "Il y a un *travail* du négatif dans l' image, une efficacité 'sombre' qui, pour ainsi dire, creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et muertrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification)" (Didi-Huberman, 1990, p. 174), eligió traducir *creuse* (cava) por *ests away* (corroe) y *meurtrit* (hiere) por *murder*s (asesina)[2]. En la versión en castellano traducida del francés por Françoise Mailler para la edición realizada por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo en 2010 se lee:

> Hay un *trabajo* de lo negativo en la imagen, una eficacia 'oscura' que, por así decirlo, *cava* lo visible (el ordenamiento de los aspectos representados) y *hiere* lo legible (el ordenamiento de los dispositivos de significado). (Didi-Huberman, 2010, p. 189)

Al comparar las traducciones al inglés y al castellano, vemos el desplazamiento de sentido que opera al decir *corroe* lo visible o *cava* lo visible y, *asesina* lo legible o *hiere* lo legible. En ambos

[1] Además de Elkins y Mitchell, en ese debate participaron también Gottfried Boehm, Aud Sissel Hoel, Markus Klammer, Si Han, Jacquelin Lichtenstein, Marie-José Mondzain y Steffen Siegel. Elkins, J. (2010), Seminario sobre teoría de la imagen, *Revista Estudios Visuales Nº 7 Retóricas de la Resistencia.* Murcia: CENDEAC.

[2] El párrafo completo en inglés es: "There is a work of the negative in the image, a 'dark' efficacy that, so to speak, eats away at the visible (the order of represented appearances) and murders the legible (the order of signifying configurations)" (Didi-Huberman, 2005, pp. 142-143).

casos, la diferencia no es menor ni insignificante. Y altera por completo el sentido de la frase y la idea que se construye dentro de ese párrafo, donde aparece una categoría que será central en el pensamiento de Didi-Huberman, *el trabajo de la imagen.* Reivindicar la *negatividad* implica abrir la mirada al *trabajo* que ella realiza en la imagen. Un trabajo que, lejos de entregarse a las fuerzas enigmáticas de lo *oscuro* y sucumbir a sus supuestos poderes mortales, como surge al asociar la *negatividad* a los verbos *corroer* y *asesinar,* pone en acto una mirada que al *cavar* en lo visible y *herir* lo legible, al exponer el *desgarro,* inaugura un nuevo tipo de distancia crítica para analizar las imágenes.

La respuesta de Mitchell a la versión en inglés de la cita –que incluyó un gesto de dramatismo seguido de risas que fueron transcriptas en el artículo de la revista– puede ser, ella misma, tomada como un síntoma del malestar que las posiciones de Didi-Huberman han provocado en autores que rechazan aquello que de su obra resiste a encuadrar las imágenes bajo el dominio del par visible/invisible así como también a definirlas alrededor de algún tipo de ontología. Entonces, si por gótico, reducido aquí a un adjetivo, entendemos un estilo que antecede al Renacimiento y, por lo tanto, al momento previo al reconocimiento de la historia del arte como disciplina y de su primera figura rectora, Giorgio Vasari, la calificación ubica a Didi-Huberman en un estadio anterior a la llegada de la racionalidad académica, sus herramientas, sus conceptualizaciones y sus jerarquizaciones. Si bien no deja de ser un comentario vertido en un coloquio, ese mismo coloquio fue reproducido por una publicación que buscó intervenir en la construcción de la agenda de investigación del nuevo campo de los Estudios visuales. Y entonces, el adjetivo puede ser leído como la expresión de un malestar –que no termina de formularse– ante los desplazamientos interdisciplinares realizados por Didi-Huberman en el campo de la crítica de las imágenes.

El síntoma visual

Una de las fuentes epistemológicas de ese desplazamiento está ligada a la operación que realiza Sigmund Freud vinculada a las preguntas por el *no saber* y por *el saber del malestar,* que lo llevarán a desplegar los conceptos de *figurabilidad* y *síntoma* como vías de acceso al inconsciente, figuras que abrirán un camino para interpelar el orden de lo visible y de lo no visible. Con la renuncia a lo tautológico de la imagen, a la promesa de unidad y semejanza ligada a la fundación de un nuevo orden donde la interpretación ha quedado liberada de límites morales, políticos y religiosos, Freud –junto con Marx y Nietzsche, la tríada que contribuiría a fundar un nuevo orden de

la interpretación que desestabilizaría las certezas epistemológicas del positivismo a fines del siglo XIX[3]–, pondrá en crisis la figuración de la imagen.

Estamos por lo tanto ante una nueva manera de entender *lo visible*, de enfrentarlo sabiendo que algo – y es aquí donde la *negatividad* aparece como aquello que de la representación se rebela ante la semejanza y el orden simbólico–, resistirá nuestra mirada y nos expondrá, a cambio, el *desgarro* de la imagen. Para interpelar el orden de lo visible en sus estudios sobre la histeria, Freud analiza las vías de composición de la imagen en los sueños. En el inconsciente, la representación clásica estalla en la imagen onírica, dando paso a un nuevo espacio/tiempo donde el gobierno de lo simbólico sucumbe bajo el trabajo de la condensación y sus permutaciones figurativas, y del desplazamiento y sus operaciones de descentramiento del sentido y de las intensidades afectivas[4]. Si, en el sueño, las relaciones miméticas y lógicas dejan de operar según la causalidad clásica, lo que se altera son las mismas condiciones de figuración y de temporalidad, ya que en ese espacio/tiempo se presentarán juntos y, al mismo tiempo, fragmentados y desligados, en una co-presencia anacrónica, afectos y elementos de distintas épocas y lugares.

Por esta vía, las condiciones de la *figurabilidad* de la imagen visual del sueño introducen para Didi-Huberman una apertura a la temporalidad en las imágenes. El *desgarro* en el orden de la representación será también el *desgarro* del tiempo de la causalidad y la irrupción del anacronismo que habilitará la apertura de *un tiempo heterogéneo*. En el mismo sentido, pensar las formas visuales de la cultura, no sólo sus figuraciones y representaciones consagradas y universales sino sus zonas menores, sus miniaturas intrascendentes, sus detalles ignorados, sus intensidades impensadas, será el camino que llevará a Didi-Huberman a cuestionar la categoría de *sublimación* utilizada en su campo de origen, la historia del arte, restringida a considerar la "imagen sonriente" como aquella en la que se han aplacado los síntomas, para "aceptar entender con ella –en ella o cerca de ella– 'la imagen dolorosa' de la que se encuentra tejida toda nuestra historia cultural" (Didi-Huberman, 2012, p. 82).

[3] En el artículo Nietzsche, Freud y Marx, Michel Foucault dice: "Los signos son interpretaciones que tratan de justificarse. Así funciona la moneda tal como se la ve definida en la *Crítica de la economía política*, y sobre todo en el primer libro de *El capital*. Es así como funcionan los síntomas en Freud. Y en Nietzsche, las palabras, la justicia, las clasificaciones binarias del Bien y del Mal" (1995, p.86).

[4] En el Diccionario de Psicoanálisis de Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis (2005) se caracteriza la condensación como: "Uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas (...)" (p.76). Y el desplazamiento: "Consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de esta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a esta por una cadena asociativa" (p. 98).

Su crítica al concepto de sublimación interpela la mirada que idealiza y reprime los conflictos, tensiones y malestares que portan las imágenes –ejemplificada con el análisis que realiza Freud de *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci[5]–, para contraponerlo a la noción de síntoma elaborada por el mismo autor dentro de la clínica psicoanalítica en el que sí encuentra una vía de acceso a la *negatividad* y, por lo tanto, a una temporalidad no regida por una cronología lineal sino por la figura del anacronismo. Una zona de anclaje para "plantear hasta qué punto *el anacronismo del síntoma* desbarata los modelos positivos de la causalidad y la historicidad" (Didi-Huberman, 2018, p. 282).

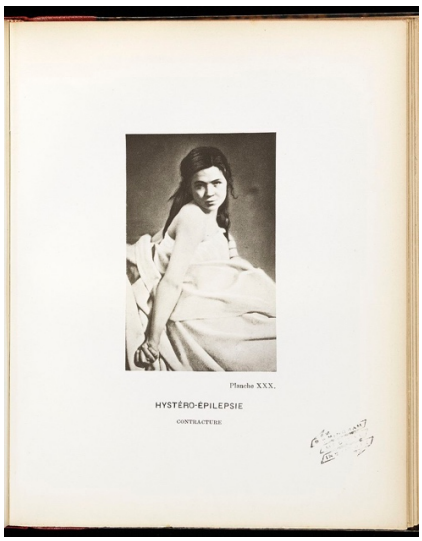
Con el estallido de la plenitud –y de la totalidad– del sentido de la representación a partir del reconocimiento de la *negatividad* en la imagen, de sus *malestares*, lo que ahora se *presenta* es el *síntoma visual* en detrimento del símbolo como categoría central de cualquier análisis de tipo iconográfico. Con esta torsión, Didi-Huberman realiza el pasaje del síntoma del psicoanálisis al *síntoma visual* y opera así un desplazamiento conceptual que ofrece una nueva vía de lectura de las imágenes en las que ingresa la pregunta por la temporalidad. La retoma del concepto subraya la importancia del trabajo de la negatividad para interrogar lo visible y lo no visible en las imágenes. Y en esa construcción reconoce el valor del aporte de Freud: ser el "inventor sin duda del primer protocolo clínico no dominado por la primacía de lo *visible,* cuando en realidad –o justamente porque– sabía reconocer tan claramente la complejidad y la intensidad *visuales* de las formas sintomáticas en acción" (Didi- Huberman, 2010, p.145). La *imagen heterogénea* de Freud entendida como un proceso, *una forma en formación* gracias al trabajo de la *figurabilidad y el síntoma visual* darán lugar en Didi-Huberman a la *imagen-síntoma* donde habitan y trabajan el resto, la ausencia, el olvido, el anacronismo, la memoria (2010, p.196). Quien esté dispuesto a ver y mirar su *negatividad*, a reconocer los *desgarros* que habilitan la apertura de su temporalidad*,* podrá crear, por vía de la imaginación, una nueva relación ética con su saber, con su dolor, con su pathos, con su deseo.

El malestar en la imagen

El concepto de síntoma *viaja* desde el psicoanálisis hacia el campo interdisciplinar de la crítica de las imágenes. En su recorrido se desprende de su protocolo clínico pero conserva las bases de su modelo de temporalidad y se convierte así en una herramienta analítica que permite interpelar

[5] Para ampliar este punto ver, Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*, México: Fundación televisa. (pp. 82-83)

las formas visuales en las que se expresan malestares, gestos, fracturas, reminiscencias. Desde este paradigma, la noción de síntoma nos habilita una vía de acceso tanto a una arqueología de esas formas, como a sus energías y movimientos del presente, entendiendo que ellas mismas han pasado por un proceso de *deformación* y que son la *presentación* de una trama de intensidades visuales desplegadas en una temporalidad heterogénea. Activar la vía del *síntoma visual* es lo que le permite a Didi-Huberman interrogar el archivo fotográfico realizado por el médico neurólogo francés Jean Martin Charcot en el hospital La Salpêtrière, en Paris, a fines del siglo XIX. En su libro *La invención de la histeria* interpelará las fotografías en las que decenas de mujeres diagnosticadas como histéricas exponen a la mirada de la clínica médica de la época sus malestares, sus tormentos, su intimidad. El álbum de imágenes que atravesó un siglo entero como una iconografía de la histeria, de sus gestos, sus formas corporales, sus actitudes pasionales, la exposición de un "espectáculo del dolor" (Didi-Huberman, 2015, p. 11), se convierte en un *acontecimiento visual* que puede ser interrogado desde el concepto de *síntoma visual.*



9. Lámina XXX. Histero-epilepsia. Contractura. Fotografía de Augustine. Bourneville y Paul Régnard, *Iconografía de La Salpêtrière*. 1878.

¿Cómo desbaratar la mirada de una época que "transformó el síntoma en signo" (Didi-Huberman, 2015, p. 38) de su propio saber y desmontar así el punto de vista que se ubicó a sí mismo en el lugar de la neutralidad clínica? Tomar la vía del *síntoma visual* implica renunciar, en primer lugar, a la pretensión de acceder a una inteligibilidad ingenua y reconocer, a cambio, la invención figurativa en la exposición de las intensidades afectivas expresadas en las poses y los gestos tipificados –incentivados y celebrados– por la mirada médica normativa. Mirar la intensidad

gestual como *síntoma* y no como *signo* de la histeria en las imágenes de la iconografía de La Salpêtrière es el trabajo que desmonta Didi-Huberman en esas imágenes.

Ahora bien, este *síntoma visual* puede atravesar las capas de sentido que cargaron estas representaciones porque pone en crisis la temporalidad en la imagen.

> En 1892, Freud –con Breuer y contra Charcot– había planteado su nueva teoría del síntoma histérico sobre los principios concomitantes del *retorno de lo sepultado* (un elemento de memoria inconsciente, tenaz y petrificado como un fósil, resurge en la superficie con motivo de cualquier causa ocasional) y de la *disociación* (sobre todo la que disocia la impresión traumática de su 'descarga' sintomática). (Didi-Huberman, 2018, p. 305)

Leído desde el síntoma, el gesto que aflora en la imagen como una intensidad visual es la irrupción de una memoria sepultada que emerge de un nudo de anacronismos y de su entrelazamiento de tiempos heterogéneos, el sustrato en el que trabaja la memoria. El síntoma freudiano le ofrece a Didi-Huberman un dispositivo temporal en el que el tiempo se *desmonta*, al estar formado por una "colisión" de temporalidades heterogéneas. Mirar una imagen desde el síntoma visual permite entonces detenerse a interrogar un gesto, una falla menor, una miniatura desestimada que abre una pregunta en la historia. ¿Cuál sería una de las tantas preguntas posibles ante esta imagen?

10. Fotografía que integra la sección "El nacionalsocialismo sube al poder" de la exposición permanente *Topografía del Terror. La Gestapo, las SS y la Oficina Central de Seguridad del Reich,* en el Centro de Documentación "Topografía del terror", Berlín, 2010. Foto de imagen expuesta en la muestra: Cecilia Vallina (2010).

Interrogar la obediencia pero también reconocer el gesto solitario. En el panel que exhibía la foto, un texto explicaba que el equipo del Centro de Documentación Topografía del terror, ubicado en el ex cuartel de las SS, en Berlín, había intentado identificar a la persona que mantiene sus brazos cruzados sin lograrlo. A pesar de los esfuerzos, se narraba, no pudieron conocer su identidad. A pesar de su anonimato, la decisión de exponer esa imagen significaba que el gesto de ese hombre había encontrado una mirada que recuperó su acto de valor, su pequeña sublevación. Tiempo después de esa muestra, en algunas publicaciones de prensa se menciona que al menos dos familias alemanas reclamaban, al mismo tiempo, su filiación con el hombre de los brazos cruzados.

El síntoma en el cuerpo

A través del análisis de las formas visuales de la cultura por la vía del síntoma, Didi-Huberman pondrá en relación las obras de Sigmund Freud y de Aby Warburg. *El malestar en la cultura* (1930) de Freud y el *Atlas Mnemosyne* de Warburg –un dispositivo teórico, expositivo y poético interrumpido por la muerte de su autor en 1929–, convergen en analizar y exponer distintas perspectivas filosóficas y visuales del *pathos* humano. Allí donde el psicoanálisis advirtió que la represión, la agresividad, la autodestrucción, pero también el deseo, son constitutivos de la especie humana, la *ciencia de la cultura* warburgiana pondrá en valor las imágenes del dolor y del deseo, las *Pathosformeln* o fórmulas del *pathos* en su relectura del arte de la Antigüedad Clásica y Renacimiento italiano.

> (...) lo que aparece de Einsenstein a Warburg y de Freud a Merleau-Ponty hasta constituirse en antropología de lo visual es la idea de que el *pathos* constituye –al menos en Occidente- un medio privilegiado para el funcionamiento de las imágenes. (Didi-Huberman, 2017b, p.129)

¿Cómo leer la trama histórico cultural que contiene la forma visual de un gesto que ha migrado a través de distintos momentos históricos? Abrir las capas de tiempo que concentra la memoria de las expresiones humanas implica complejizar los modelos de temporalidad de la historia que han catalogado y definido los significados de las imágenes de la cultura. Poner en acto esa apertura abrirá, desde la perspectiva que Didi-Huberman retoma de Warburg, la posibilidad de reconocer la presencia de ciertas continuidades antropológicas y temporalizar las fórmulas iconográficas que encarnan las emociones y los afectos. Dar lugar a esa imbricación permitirá establecer una relación entre el pasado de esa *Pathosformel*, un estado psíquico que persiste *fosilizado* y un presente que reconoce en la intensidad visual del gesto, una energía, una carga

emotiva en la que perdura un elemento vivo que interpela nuestra propia emoción. Lo que se presenta en la imagen es la encarnación de una emoción en un cuerpo a través de una forma plástica. El cuerpo que se expone a través de una fórmula del *pathos* compone una intensidad visual que posee la facultad de invocar su carga de afecto ante quienes comparte su dolor, su desgarro, su deseo, su experiencia. Ahora bien, si ante la imagen estamos ante lo inteligible y lo sensible, la emoción que expone esa fórmula del *pathos* está ligada tanto a la historia cultural, como a la subjetividad de quien ofrezca a ella su mirada y su propia emoción. En esa forma visual se combinan el tiempo histórico y el tiempo psíquico. El *síntoma visual* que se expone en una *Pathosformel* expresa una complejidad temporal en la que se entrelazan lo pretérito y lo actual, irreductibles el uno al otro. En este sentido lo señala Freud cuando argumenta la larga duración de las emociones humanas en *El malestar en la cultura*: "En el terreno de lo psíquico la conservación de lo primitivo junto a lo evolucionado a que dio origen es tan frecuente que sería ocioso demostrar mediante ejemplos" (Freud, 2022, pp. 10-11).

La presencia de distintas temporalidades es el sustrato donde se elaboran las relaciones entre las formas plásticas y las intensidades psíquicas de los gestos. Las imágenes son un medio que tiene la potencia de provocar afecto y emoción a través de las *Pathosformeln,* estos "cristales de memoria histórica" como los describe Agamben (2010, p.19). La vía para poner en acto esa potencia es abrir, poner en movimiento, dialectizar, hacer visible el *síntoma visual* que expone ese cuerpo y que, antes de llegar a la superficie, ha sido *trabajado, modelado* en su pasaje por un nudo de temporalidades heterogéneas. Si para Warburg la *Pathosformel* era la expresión visible de una intensidad cristalizada, Didi-Huberman radicalizará esa figura leyendo la intensidad del gesto plástico desde el síntoma freudiano y su definición "como fósil en movimiento". En paralelo, encontrará en el ciclópeo montaje y remontaje de imágenes de la historia cultural humana –que Warburg convirtió en el *Atlas Mnemosyne* compuesto por setenta y ocho paneles móviles cargados de formas visuales que expresaban las continuidades dentro de la inconmensurable heterogeneidad del mundo visual– el tipo de movimiento necesario para exponer tanto los desgarros corporales expresados en diversas fórmulas del *pathos,* sus *síntomas corporales*, como las supervivencias que las habitan, sus *síntomas temporales*.

> El gesto es un "fósil en movimiento", a la vez huella del presente fugaz y del deseo donde se forma nuestro futuro. Por tanto, no es por azar que el *Atlas Mnemosyne* aparezca sobre todo como un compendio de gestos: en las "fórmulas de pathos", decía Warburg, *el tiempo se torna visible.* (Didi-Huberman, 2011, p. 406)

Interrogar la temporalidad del *pathos, ver y mirar* el dolor a través del cuerpo y, desde la pérdida, volver a abrir el tiempo que parecía clausurado para habilitar así la posibilidad de la continuidad de la experiencia en el presente y en el futuro. Mirar las imágenes del duelo no implica sumarse a un espectáculo del dolor montado a expensas de un sujeto que ha sido despojado de su singularidad y cuya exposición ilustra de modo instrumental el saber médico, el discurso mediático o el campo político, por citar algunas de sus superficies de inscripción. Interpretar las formas plásticas, las *Pathosformeln* como un síntoma visual abre, en cambio, una vía de elaboración crítica y funda la posibilidad de construir una mirada compartida en la que las emociones que cargan las imágenes convoquen en quienes las miramos una empatía ética, política, afectiva y plástica que nos implique con el dolor y con la transformación de ese dolor en experiencia vital y creativa. Una categoría que enlace la *potencia* de ser afectados por la intensidad de esa forma plástica –en el sentido que Didi-Huberman recupera de Gilles Deleuze cuando señala "la emoción no es del orden del yo sino del acontecimiento" (2017a, p. 48). Ser afectados por un *síntoma visual* –un acontecimiento– que nos interpela tanto en términos singulares como históricos, estéticos y políticos.

11. Lamentación iconografía religiosa. Madres llorosas de Belén. Siglo XIII. Artista alemán. Colección fotográfica digital. Archivo Warburg. 12. Ninfa con velo. Florentino, finales del siglo XV. Colección fotográfica digital. Archivo Warburg. 13. Fotografía de Franco Pinna incluida en la sección 36 "Un atlas de lamentaciones: Ernesto De Martino", en *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Georges Didi-Huberman, 2011.

Siguiendo esta perspectiva podríamos leer, *ver y mirar* estas imágenes en las que han sido representadas desde la ninfa florentina que encarnaba en Warburg, la figura dotada de deseo y movimiento por la que se abría una vía hacia una temporalidad heterogénea que enlazaba la Antigüedad Clásica con el Renacimiento italiano a través de diversas *Pathosformeln*, hasta las fotografías de mujeres que perdieron a sus hijas o hijos, a sus hermanas o hermanos en la

postdictadura argentina y cuyos gestos ante la muerte violenta se inscriben en la larga duración de formas plásticas que expresan el dolor desgarrador ante la ausencia y la falta de justicia. Sin duda, en nuestro país, las imágenes que aquí compartimos guardan puntos de contacto con la profusa iconografía de las luchas por los derechos humanos que se inicia entre 1977 y 1978, con las primeras fotografías de las rondas de Madres de Plaza de Mayo, un archivo visual de ciertas fórmulas del *pathos* que, ya en la postdictadura, se convertirá en una herramienta fundamental de los procesos de memoria.

14. Rosa Schonfeld, madre de Miguel Bru, estudiante desaparecido en La Plata en 1993. Foto: *La Garganta Poderosa*, 2017. 15. Juana Benavidez, madre de David Campos, asesinado en Rosario por agentes de la Policía de Santa Fe en 2017. La foto registra el momento cuando se da lectura de la sentencia a los policías que asesinaron a su hijo. Foto: Alan Monzón, 2020.

16. La familia de Jonatan Herrera, asesinado por agentes de la Policía de Santa Fe en 2015, abraza a su madre –en el centro– durante el acto de inauguración del cartel contra la violencia institucional que relata su caso ubicado en el Parque Irigoyen, Rosario, en enero de 2023. En el fondo de la imagen se lee Memoria, Verdad, Justicia, la tríada conceptual sobre la que se tramaron, en la postdictadura, las luchas contra la impunidad enlazando ambas temporalidades. Foto: Secretaría de Derechos Humanos de la Nación.

17. Luciana Escobar, hermana de Gerardo “Pichón” Escobar, un joven de 23 años asesinado en Rosario en 2015, con los ojos cerrados. La imagen fue tomada el día que las y los compañeros de trabajo de su hermano le pusieron su nombre a una pequeña plazoleta de la ciudad y colocaron una placa recordatoria. El caso permanece impune. Foto: Cooperativa La Brújula, 2015.

18. María Isabel Albijo, madre de Carlos “Bocacha” Orellano, un joven de 23 años asesinado en Rosario en 2020, abraza a Luciana Escobar luego de la proyección de *Las fotos que quedan. Actos de memoria frente a la violencia institucional*, una muestra de videos que propone un trabajo de memoria alrededor de la relación que los familiares de personas asesinadas en casos de represión policial establecen con las imágenes de sus seres queridos. Foto: Florencia Carrera, 2021. (Link al Capítulo dedicado a la historia de Orellano: https://bit.ly/45azA3a)

La imagen se convierte aquí en un operador del tiempo que nos permite poner en movimiento la temporalidad de las supervivencias y atravesar con ellas las discontinuidades que median entre la perspectiva subjetiva del dolor singular –en la imagen de Luciana con sus ojos cerrados vemos a alguien que mira su pérdida– y la transformación de esa experiencia en una dimensión colectiva, y por lo tanto intersubjetiva, –siete años después, Luciana abraza a María para consolarla por la pérdida de su hijo–. "Un movimiento donde se conjuga la energía presente del gesto, con la energía antigua de su memoria" (Didi-Huberman, 2018, p. 306). Y es en este pasaje, donde se pone en acto algo del orden de esa empatía ética, afectiva, política y plástica. Pero no se trata de nombrar un proceso de transmisión cultural de los gestos del pathos, del dolor y la lamentación frente a la pérdida o de la sublevación ante la injusticia. La imagen superviviente no es aquello que viene a enlazar las capas sucesivas de nuestra historia visual catalogadas según las épocas y los estilos. Allí donde emerge una supervivencia, existe una mirada singular o colectiva que activa ese resto visual desde un presente. Una huella en la imagen –su energía–, reaparece y, como síntoma, nos interpela.

El síntoma en el tiempo

En una carta dirigida a Jacques Rancière en 2016, Didi-Huberman le señala al filósofo francés que no está de acuerdo con su interpretación del concepto de supervivencia –el *Nachleben* warburgiano– como un principio de división del tiempo.

> (...) eso es conceder demasiado al principio del reparto, ya que la supervivencia es más bien lo que, en una imagen o en un gesto, ya no permite justamente 'dividir los tiempos', por ejemplo entre lo que sería pasado (rememorado), presente (obrado) o porvenir (deseado). (Didi-Huberman, 2017b, p.129)

La explicación implica una definición acerca de cómo opera la temporalidad en la supervivencia y, por extensión, en las imágenes. En ellas los tiempos se han imbricado de tal forma que ya no será posible separarlos sin que la intervención provoque una pérdida que empobrezca la interpretación. ¿Qué puede escaparse si dividiéramos de un modo racional los tiempos que habitan una imagen? Una epistemología de lo inteligible podría jerarquizar, clasificar, nominar y describir las temporalidades. En cambio, una perspectiva de lo sensible, que involucra desde Merleau-Ponty a Freud y Warburg, reclamará incorporar la presencia de la *huella,* una *supervivencia* donde el tiempo impuro expone en la imagen sus latencias, su negatividad, su condición espectral y fantasmática.

Ese tiempo pone en acto una reminiscencia, expone una *memoria* de las formas que desafía las segmentaciones epocales que capturan la materia viva de las imágenes. Así como los gestos, las *Pathosformeln*, se inscriben en la larga duración de la historia cultural, el *síntoma* que exponga una huella en la imagen será portador de una temporalidad heterocrónica, una *supervivencia.* Una categoría que viene a alterar la cronología lineal historicista complejizando los modos de configurar las temporalidades ubicando al síntoma como el acontecimiento que hace emerger la figura del anacronismo. Un desplazamiento radical que busca descomponer la sobredeterminación de las imágenes. Warburg es para Didi-Huberman el historiador de la ciencia de la cultura que implosionó los modelos de temporalidad que aislaban a las imágenes en el cerco de una sola época y reconoció en ellas la intensidad que impulsaba su capacidad de migrar en el tiempo.

> Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos "vida y muerte" y "grandeza y decadencia" por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un modelo "cultural" de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados. (Didi-Huberman, 2018, p. 24-25)

En un modelo de tiempo histórico cuya referencia es la trama de relaciones entre las formas culturales inscriptas en el mundo simbólico, la supervivencia contribuye a un tipo de operación crítica que encuentra en la fractura abierta por el anacronismo la fuente de su movimiento, su punto de fuga. Didi-Huberman encontrará en el concepto de supervivencia de Warburg un modelo visual y temporal que expone las fracturas, los intervalos, las intermitencias entre las imágenes en los términos de un "montaje anacrónico" como señaló Muriel Pic (Cabello, 2017, p. 151), que buscará encontrar y sugerir nuevas relaciones entre ellas. La supervivencia desmonta el orden del tiempo lineal para que emerja la potencia de la memoria.

> Haciendo grabar en letras capitales la palabra griega que designa a la memoria (*Mnemosyne*) sobre la puerta de entrada de su biblioteca, Warburg indicaba al visitante que entraba en el territorio de *otro tiempo*. (Didi-Huberman, 2018, p. 44)

¿Podemos a través de la categoría de supervivencia disponer una mirada que sea capaz de leer las intensidades que viven en las imágenes? Para reconocerlas habrá que desechar la inercia de una tautología de lo visual y practicar el *montaje de anacronismo*s como un ejercicio activo que interrogue los intervalos, las huellas que atravesaron el tiempo y que exponen ante nosotros un síntoma temporal. Poner en acto la supervivencia nos permitirá hacer trabajar *los tiempos* entre las

discontinuidades –los intervalos– de las imágenes para habilitar una nueva elaboración de sus sentidos.

Montaje de anacronismos 1

19. Imagen de un detalle del plano del edificio de la Jefatura Política de la provincia de Santa Fe en la ciudad de Rosario diseñado por el arquitecto Manuel Torres Armengol. En el frontispicio ubicado en el ingreso de calle Santa Fe se lee: Jefatura Política. La función proyectada para el nuevo edificio sería tallada en piedra como símbolo de su destino. La construcción comenzó en 1909. Archivo General de Santa Fe.

El edificio se inauguró en 1916. Debajo de la cuadriga romana que emula la Puerta de Brandeburgo de Berlín se lee: Jefatura Política. Manifiesta señal de que allí se alojaba el poder político de la provincia en la ciudad. 20. Foto Archivo Escuela Superior de Museología de Rosario. 21. Captura de pantalla de *La arquitectura del crimen* (2016) y *Reconstrucción Parte 1* (2019).

22 y 23. Después del golpe de Estado de 1930, el Ejército Nacional intervino el gobierno provincial y con él a la Policía de Santa Fe. Ese cambio en los pesos del poder se vio reflejado en la fachada original. En 1932 fue modificado el nombre del edificio, pasó a llamarse Jefatura de Policía. Una vista en detalle del frente revela la persistencia en el tiempo del nombre colocado durante la dictadura de José Félix Uriburu. Visualizar entre (6.05'– 9.50'): https://bit.ly/3EeVQhf. Fotogramas de *La arquitectura del crimen* (2016) y *Reconstrucción Parte 1* (2019) https://bit.ly/3sr5z1n .

24. Recién en 2019, treinta y seis años después de la restitución del Estado de derecho en 1983, el gobierno provincial dispuso la reposición del nombre original. El cambio se realizó en el marco de los trabajos de restauración del edificio sin otorgarle una particular dimensión simbólica a la recuperación del nombre original. Sobre el frontispicio de calle Santa Fe volvió a leerse después de 87 años de sucesivas luchas políticas que disputaron los sentidos inscriptos en la materialidad del edificio: Jefatura Política. Foto: Cecilia Vallina (2020).

Montaje de anacronismos 2

25. “La Moneda online” (2016), instalación compuesta por cuatro pantallas ubicada en la Sala Once de septiembre. Se presenta al público como la vista de una cámara fija ubicada frente al Palacio de La Moneda que transmite en vivo las 24 horas del día durante todo el año. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, Santiago de Chile. Foto Cecilia Vallina, 9 de enero de 2018.

26. Fotografía de la fachada en llamas del Palacio de La Moneda el 11 de septiembre de 1973. Exposición permanente. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Fondo La Nación (Chile)/ UDP.

Para interrogar las huellas de la historia en las superficies de inscripción del orden simbólico que nuestra mirada ha naturalizado y detectar allí un síntoma visual es preciso inscribir el tiempo en las imágenes. Descomponer *las máscaras del tiempo* que se nos presentan plenas –las mismas que invocaba Foucault–, como vía de acceso a la temporalidad heterogénea que las habita.

Practicar un *montaje de anacronismos* que habilite el movimiento necesario para reconocer la supervivencia, la vida póstuma que persiste en ellas. Aprender a mirarlas para permitir que "determinada historia y determinada memoria sean oídas e interrogadas en las imágenes" (Didi-Huberman, 2012, p. 23).

En el primer montaje visual, la serie compone un montaje de tiempos anacrónicos. Las sucesivas inscripciones talladas en el frontispicio de la fachada del edificio del gobierno de Santa Fe en Rosario, nos indican las alteraciones en el nombre que ocurrieron en distintas temporalidades. La secuencia de imágenes nos permite ver y leer las palabras "política" y "policía" talladas en lo alto del frente y, al mismo tiempo, expone sus intervalos. Mirando esa alternancia podemos conocer cómo el quiebre del orden constitucional en 1930 modificó un símbolo del poder político e inscribió sobre el hormigón el término "policía", visibilizando a la fuerza de seguridad que ocuparía el edificio durante más de setenta años. En el edificio proliferaron calabozos y sótanos donde se encarcelaban a los militantes anarquistas y radicales que se oponían al golpe de Uriburu y a militantes peronistas que resistieron el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955. La Jefatura de Policía de Rosario se convirtió en el principal centro de operaciones de la represión de las luchas sindicales, estudiantiles y obreras de fines de los años 1960 y principios de los 1970. Y allí, entre 1976 y 1980, durante la última dictadura cívico militar, funcionó un centro clandestino de detención en el que estuvieron secuestradas y desaparecidas cerca de dos mil personas. Recién en el año 2005 se decidió, no sin tensiones y resistencias, el traslado de la Jefatura de Policía a otro edificio, en las afueras de la ciudad. Y no fue hasta 2019 que se recuperó, sin que mediara una ceremonia o una simple comunicación de la acción, la inscripción original. El nombre colocado en 1916 retornó al frente después de casi noventa años y con una parte de sus instalaciones convertidas en el Sitio de Memoria Ex Servicio de Informaciones y la demanda pendiente de otros colectivos, como el del Archivo de la Memoria Trans de Santa Fe, de señalizar otros sectores donde encarcelaban, torturaban y violaban, tanto en la dictadura como en democracia, a sus compañeras.

La selección de las imágenes que componen este montaje propone un modo de mirar que contempla la negatividad, el resto no visible que convierte ese visible en síntoma. Esa es la función política de la supervivencia warburgriana que se revela cuando nuestra mirada y nuestra memoria se abren en la experiencia visual para recuperar la temporalidad de las imágenes. Un acto de ver en el que se enlazan tiempos anacrónicos y se exponen las fisuras, los desplazamientos, lo no visible que habita en cada imagen. La supervivencia reaparece como una figura capaz de activar una nueva relación entre la memoria y el presente que tiene la potencia de desplegar la energía política de las imágenes.

El segundo montaje, la instalación “La Moneda online”, ubicada en una sala del Museo de la Memoria de Chile, nos ofrece una imagen en vivo del frente del edificio que puede ser leída desde las categorías de síntoma y supervivencia. Mi mirada se detiene y se cruza con el sitio donde se efectuó el golpe de Estado de 1973 contra Salvador Allende, el hecho histórico que despliega el museo desde distintas disciplinas, lenguajes y materialidades. La supuesta transmisión en directo nos propone establecer una relación entre ese sitio y nuestro presente. Ahora bien, no nos proponen que cumplamos el rol de un público que asiste a la transmisión de un directo televisivo convencional, precisamente el medio hegemónico en esa década. No se trata de la simulación de un flujo continuo que captura y recorta un segmento crudo del presente. Esa cámara prendida las 24 horas que –simula– tomar el frente del Palacio de La Moneda abre temporalidades heterogéneas y enlaza la profusa memoria visual del edificio en llamas de ese 11 de setiembre –recuperada y expuesta en distintos espacios del museo–, con el presente. La imagen se convierte así en el síntoma de un malestar que funciona en forma de pregunta en cada una de las salas que exponen textos e imágenes que dan cuenta de los procesos de memoria –y por lo tanto de las relaciones entre pasado y presente– de la sociedad chilena. La pantalla expone el edificio de La Moneda –su contundente materialidad– como una supervivencia: allí sucedieron algunos de los episodios más épicos y, al mismo tiempo, traumáticos de la historia de ese país.

Al mismo tiempo, esa huella nos implica en un presente atravesado por imágenes, textos, instalaciones y archivos producidos y dispuestos para construir un extenso y complejo marco de memoria. Si nos sumáramos a la propuesta visual sin saber que los videos son grabados, afectados por esa tensión podríamos salir del museo, caminar hasta La Moneda y ponernos de espaldas al frente, mirando a la Plaza de la Constitución. Alguien desde el museo podría mirarnos y, por un momento, estaríamos formando parte de una imagen en la que se articularían restos de ese pasado con la trama simbólica del presente. “No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio” (Didi-Huberman, 2013, p. 15). Practicar el montaje de anacronismos es uno de los métodos posibles que pueden provocar esos incendios de los que habla Didi-Huberman. Cada ejercicio nos acerca a la impureza temporal que vive en las imágenes y nos incita a encontrar y a producir en estas huellas recuperadas en los distintos actos de ver, otros movimientos en las relaciones éticas, en las formas estéticas, las posiciones políticas y las intensidades afectivas.

Tiempo después de mi visita, la cámara tuvo que ser reemplazada por problemas técnicos por ocho videos que el área técnica del museo va rotando según las condiciones climáticas del día. Entonces esta reflexión está vinculada a mi experiencia visual y valora la propuesta inicial.

Capítulo 5

El anacronismo. Un concepto en tensión

Parte 1. Desacoplar el presente

¿Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo si
ya casi no quedan superficies de reinscripción
sensible de la memoria donde trasladar ese recuerdo
para salvarlo de la rudeza, de la mezquindad, y de
la indolencia de la comunicación ordinaria?
Nelly Richard

La discontinuidad en el tiempo histórico

Para tramar una mirada capaz de interrogar la discontinuidad en el orden visual que organiza lo visible y lo no visible y reconfigurar una temporalidad heterogénea que exponga los *destiempos* que habitan en "los estratos profundos de la memoria colectiva", en los términos que nos propone Martín-Barbero (1992, pp. 37-38) –como lo hemos mencionado en el Capítulo 2, en el que expusimos los vínculos entre Didi-Huberman y Martín-Barbero y su coincidencia respecto a la necesidad de desplegar un tipo de análisis que interrogue las relaciones temporales que habitan en las imágenes–, es preciso interpelar aquellas imágenes visuales cristalizadas en relatos y encuadres que fijan las relaciones entre el pasado y el presente. Nuestra tarea implica acercarnos y enfocar aquellas imágenes capturadas en prácticas expositivas y mediáticas que ejercen una compresión de la heterogeneidad temporal donde se diluye su singularidad histórica, como también descubrir encuadres que han alterado sus condiciones de visibilidad y expandido su duración. En ambos ejercicios de mirada, la figura del anacronismo abre una vía de análisis que busca desestabilizar un saber en el que se han clausurado las relaciones entre las distintas temporalidades.

Desde esta misma perspectiva, con el fin de liberar a la imagen visual de una lectura que detenga su movimiento e inmovilice sus sentidos, Didi-Huberman (2006) pondrá en juego el anacronismo como la herramienta que permita activar una nueva relación en el presente entre las imágenes y la historia por vía de la memoria. La recuperación del concepto de anacronismo como vía de acceso a una heterogeneidad temporal negada en la indiferenciación de un tiempo histórico entendido como tiempo inmóvil que se iguala a la eternidad, se convierte en una invención crítica que renovará la práctica de ver y leer las imágenes. La perspectiva desde la cual aborda el anacronismo ubica su origen en el concepto freudiano de temporalidad, en el que la subjetividad se trama "entre la memoria, el presente y el deseo" (Horenstein, 2017, p.184).

La inquietud del historiador del arte por disputar los límites metodológicos de su campo disciplinar y el deseo del crítico de interpretar la exuberancia temporal que vive en las imágenes se conjugan para hallar una vía analítica que permita desmontar y volver a montar el nudo de tiempos que habita en ellas. La combinación de ambos motivos llevará a Didi-Huberman a retirar la condena que el historicismo había decretado sobre este concepto con la premisa de sancionar toda dislocación temporal que pusiera en tensión los principios de la causalidad histórica. Entre las posiciones críticas con las que Didi-Huberman dialoga para fundar una "epistemología del anacronismo" en su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, publicado en el año 2000, resuena el concepto de *discontinuidad* en el orden del discurso histórico formulado por Michel Foucault (1990), quien será una de las referencias que sostendrán su apuesta teórica. El concepto de discontinuidad reconoce la diferencia, la ruptura, la disociación e introduce, al hacerlo, un corte en el saber disciplinar por donde es posible desarmar las visiones que comprimen el tiempo en una totalidad cerrada, inmutable, enunciada por Foucault como un "punto de vista suprahistórico" ubicado "fuera del tiempo" (Foucault, 2004, p. 43).

Didi-Huberman replica aquí el gesto foucaultiano: retomar un concepto estigmatizado en el propio campo disciplinar, transformarlo en objeto de investigación y, en el mismo movimiento, convertirlo en una herramienta que permita abrir nuevas perspectivas de análisis. Si Foucault liberó a los historiadores de la obediencia hacia toda teleología regida por una razón universal que suprime la "dislocación de la causalidad", rechaza las singularidades y combate las rupturas al convertir la discontinuidad en un elemento fundamental del análisis histórico, el proyecto epistemológico de Didi-Huberman propone recuperar el anacronismo para leer la heterogeneidad temporal en las imágenes visuales.

A través de la discontinuidad y el anacronismo, ambos autores ponen en juego conceptos sensibles a las diferencias, las interrupciones, las irrupciones, las irregularidades. En los dos casos, se trata de términos porosos a la "disparidad del tiempo" cuya apropiación teórica habilita a pensar la temporalidad como la dimensión donde se enlazan y entrechocan lo continuo y lo discontinuo. Ese modo de pensar el tiempo en las imágenes supone entenderlas como formas móviles, no plenas, habitadas por intermitencias, formas que llevan en su interior el movimiento que va de la aparición a la desaparición. Porque no todas las imágenes pueden ser vistas por una mirada en un solo presente, ni todo presente reconocerá sus síntomas ni interrogará sus memorias. Su temporalidad nunca podría ser pensada fuera de su inmanencia, de su presentación en un momento determinado de la historia, ni desenlazada de la mirada que ha reparado en esa presencia.

Por esto, para configurar una nueva relación entre lo continuo y lo discontinuo, entre la aparición y la desaparición, Didi-Huberman habilitará la figura del anacronismo, la herramienta con la que será

posible restituir la duración a través de las supervivencias, así como reconocer las intermitencias, los síntomas que delaten las tensiones que las habitan, sin exigir la plenitud del sentido a cada imagen singular.

> Es cierto que la duración es continua, y Bergson insiste a menudo en su naturaleza fluida; pero no es un continuo regular, más bien un continuo estriado, plegado por discontinuidades, un continuo siempre diferenciado, siempre alterado, siempre portador del síntoma singular que bifurcará su curso normal. Por eso el océano de la duración es un medio entrecortado (...). (Didi-Huberman, 2015b, p. 106)

Retomar la discontinuidad en la temporalidad histórica le aportará a Didi-Huberman un elemento clave en la construcción de una mirada capaz de advertir los desvíos, las rupturas, los saltos, las llamadas "desemejanzas desplazadas" (2006, p. 24), como eligió definir, como vimos, las manchas de pigmentos rojizos estrelladas por Fra Angélico sobre el fondo claro de un muro del convento de San Marcos, en Florencia, en el siglo XV. Estamos ante una mirada atenta a reconocer la *desemejanza* que reniega de cualquier tautología que restrinja lo visible en lo visual, y que, favorecida por esta apertura, encuentre el espacio para *desplazarse* a través del nudo de tiempos que vive en las imágenes. Esa es la mirada que Didi-Huberman puso en acto para desplegar las temporalidades heterogéneas que cargaban las cuatro fotos tomadas en forma clandestina por un judío griego en el crematorio V de Auschwitz-Birkenau en 1944, en las antípodas de quienes rechazaban su valor de verdad –desde una posición[1] para la cual la verdad siempre es una totalidad y nunca un fragmento de verdad– e, incluso, reclamaban retirarlas de la vista pública, sustraer la mirada de ellas. Una negación que implicaba no *mirarlas* en el presente de su presentación y, por lo tanto, no actualizar el gesto político de quien confió en que alguien, en otro tiempo, podría interrogar esas imágenes y conocer algo de lo que esos ojos habían visto, algo de lo que allí ocurría. Introducir esa *discontinuidad* implica hacerle un lugar a la diferencia de temporalidades para permitir la irrupción de "un síntoma en el saber histórico" por donde se quiebre el orden del discurso que reproduce la "voluntad de no ver" y resquebrajar así la homogeneidad de lo visible.

Si con la retoma del concepto de *Pathosformel*, Didi-Huberman recuperó la categoría creada por Warburg para interrogar las fórmulas del *pathos* –los gestos observados por la antropología visual que dan cuenta de la presencia de ciertas formas de la experiencia humana en imágenes

[1] Para ampliar este punto ver el Capítulo 5: Imagen-hecho o imagen-fetiche en *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto* (Didi-Huberman, 2004).

pertenecientes a distintas épocas–, la discontinuidad abre un acceso a las rupturas, las intermitencias, las bifurcaciones y dislocaciones en la continuidad del tiempo en cualquiera de sus múltiples estratos temporales.

El concepto foucaultiano de *discontinuidad* habilita el corte con una temporalidad lineal restringida a una perspectiva causal y se convierte en el punto de partida para la construcción de una mirada abierta a reconocer y distinguir las desemejanzas desplazadas, los tiempos heterogéneos que se entrelazan de modo singular en cada imagen.

> Solo debe ser esa agudeza de una mirada que distingue, distribuye, deja actuar las desviaciones y los márgenes –una especie de mirada disociante capaz de disociarse ella misma y de borrar la unidad de ese ser humano supuestamente capaz de llevarla soberanamente hacia su pasado. (Foucault, 2004, p. 44)

¿Cómo se construye esa capacidad de disociación de la que habla Foucault si no es complejizando la trama de temporalidades de aquello que excede el mero documento o la simple presencia para irrumpir como un acontecimiento visual que involucra nuestra mirada? Desde esta misma perspectiva de análisis, Foucault pone a trabajar la discontinuidad en "(...) su paso del obstáculo a la práctica; su integración en el discurso del historiador, en el que no desempeña ya el papel de una fatalidad exterior que hay que reducir, sino de un concepto operatorio que se utiliza (...)" (1990, p. 14). Con el mismo criterio metodológico, Didi-Huberman activa el anacronismo no sólo como objeto de investigación sino también como "concepto operatorio" que complejiza el análisis de las relaciones entre estratos de tiempo no continuos que operan en las imágenes. Una apuesta teórica que le permitirá acercarse allí donde se agitan los "diferenciales de tiempo" (2004, p. 20), una expresión que recrea un objeto matemático, el diferencial, utilizado para calcular los cambios en las variables de las funciones continuas. Si la historia como disciplina reconoce el tiempo como el medio donde los hechos se vuelven inteligibles, indagar sus discontinuidades se convierte en una vía de entrada para poner en relación la multiplicidad no sucesiva de estratos temporales y enfocar con la mirada aquellas zonas de tiempo donde cada pequeño desvío exponga una diferencia, una alteración, un desplazamiento.

Tal el señalamiento metodológico que introdujo Marc Bloch en sus escritos reunidos bajo el nombre de *Introducción a la historia* (1970) respecto a la necesidad de interrogar el pasado desde el presente, otra de las referencias teóricas más significativas que aportan a su construcción de una epistemología del anacronismo. En esa genealogía intelectual, Nicole

Loraux, una historiadora francesa contemporánea a Didi-Huberman, también citada por él, será quien retome la pregunta de Bloch para interrogar la productividad del anacronismo, asumiendo el riesgo de plantearle al pasado preguntas que sólo es posible formular desde nuestro presente. El título que elige para su artículo, "Éloge de l'anachronisme en histoire", invita, con la elección de ese término, "elogio", a escuchar los argumentos a favor del uso del concepto.

> ¿Por qué hacer el elogio del anacronismo cuando uno es historiador? Para invitar a los historiadores, tal vez, a ponerse a la escucha de nuestro tiempo de incertidumbres enlazando todo aquello que desborda el tiempo de la narración ordenada: tanto a lo que se fuga como a los islotes de quietud que niegan el tiempo de la historia, pero que hacen el tiempo de la historia. (Loraux, 1993, p. 190. Mi traducción)

El concepto de anacronismo y su carga disruptiva se propone como una vía para interrogar las fugas, los desvíos, los saltos en la linealidad causal del tiempo histórico y producir lecturas abiertas a la discontinuidad y a la desemejanza.

Una discusión en torno al anacronismo como concepto operatorio: Rancière y Didi-Huberman

Junto con el de Foucault, en la constelación de nombres con los que Didi-Huberman dialoga para ubicar los bordes de su operación conceptual, el de Jacques Rancière se ubica en un lugar destacado ya que reúne en sus posiciones dos puntos que merecen ser indagados: su afinidad en relación a la construcción de la dimensión múltiple del tiempo histórico y su diferencia respecto a la recuperación del anacronismo como concepto válido para interrogar las relaciones entre distintas temporalidades. El lugar de partida para explorar estas coincidencias y divergencias es el contrapunto señalado por Didi-Huberman (2006) con el artículo "El concepto de anacronismo y la verdad del historiador", publicado por Rancière en el año 1996. En ese texto, Rancière expone un profuso despliegue argumentativo cuyo propósito es desmontar los principios filosóficos del historicismo a partir de los cuales se construye una concepción de la historia que sustenta un tiempo causal y lineal, sin saltos ni discontinuidades que fija el presente a la inmanencia de lo que acontece negando la apertura a una temporalidad múltiple y abierta. Ese presente queda así atrapado en una operación que lo encastra con la eternidad, un tiempo que sólo transcurre en la identificación de su propia existencia. Rancière describe así esta concepción de la temporalidad:

> (...) para que la historia sea ciencia, es decir, para que algo de la eternidad la afecte, es necesario que su tiempo se parezca a la eternidad tanto como sea posible. ¿Cómo se parece un tiempo dado

> a la eternidad? En tanto puro presente. Para rescatar el tiempo, éste tiene que ser un puro presente, un principio de co-presencia de los sujetos históricos. Los sujetos históricos tienen que "parecerse" a su tiempo, es decir, al principio de su co-presencia. (Rancière, 2022, pp. 7-8)

Contra esa posición epistemológica, Rancière desbaratará la unidimensionalidad del tiempo histórico que suprime la diferencia entre ese presente y sus disyunciones, sus derivaciones, sus desvíos, sus saltos, sus desacoples. Si tanto el historicismo como el positivismo histórico o los determinismos marxistas subsumen la multiplicidad de temporalidades clausurando toda lectura que reconozca las zonas de estratos de tiempos no continuos, reconocer las formas culturales y las prácticas estéticas y políticas donde el presente expone sus diferencias será una vía para sensibilizar la mirada ante los anacronismos que indiquen un desvío del dominio de esa presentificación[2] y habiliten la irrupción de temporalidades heterogéneas. Este es el camino que toma Rancière cuando insta a mirar la *desemejanza*, no como un error en la interpretación de la sucesión cronológica del tiempo, sino como un vector desacoplado de la linealidad que nos ayuda a reconocer "prácticas anacrónicas" que desafían la combinación entre la continuidad horizontal y las jerarquías verticales en las que se distribuye el orden simbólico del presente. La alteración en el empleo del tiempo asignado por un determinado orden social para el trabajo y el descanso que practican un grupo de obreros en la Francia de 1830 es el ejemplo que retoma Rancière de su libro *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero* (2017) donde expone a lo largo de su investigación el sentido de recuperar la potencia de las prácticas anacrónicas a favor de la disciplina histórica[3]. La desemejanza que practicaron esos hombres y mujeres en relación a las identidades y funciones correspondientes a su condición social, desde leer y escribir su propia prensa política hasta practicar otros géneros como poesía y novela, desligados de cualquier utilitarismo –fuera discutir el sentido de la vida, compartir las noches juntos o simplemente no dormir las horas estipuladas y restarle así potencia a la reproducción de su fuerza de trabajo, una insubordinación ante la distribución clasista del tiempo vital–, se convierte en una vía de análisis para explorar las líneas temporales que se abren más allá de esas identidades sociales, políticas y culturales asignadas, sus trayectorias y sus

[2] Para profundizar el concepto de presentificación ver Hartog, François, (2007) *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.

[3] En la entrevista que oficia de prólogo de la edición realizada por el Colectivo Situaciones, titulada "Desarrollar la temporalidad de los momentos de igualdad", Rancière expone las claves del programa que guía su investigación: "(...) hay interrupciones: momentos en que se detiene una de las máquinas que hacen funcionar el tiempo, puede ser la del trabajo, o la de la escuela.(...) Estos 'momentos' no son solamente instantes efímeros de interrupción de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse. Son también mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles" (2017, p. 9).

atributos. “Hay historia en la medida en que los hombres no ‘se parezcan’ a su tiempo, en la medida en que actúen en ruptura con ‘su’ tiempo”, insiste Rancière (2022, p. 13).

La exposición de esas desemejanzas quedará expuesta a partir de un laborioso trabajo de montaje documental de unas centenas de voces obreras en la vida francesa de la década del 30 del siglo XIX, en el que se suceden distintas *escenas*, la unidad de análisis a través de la cual Rancière activa su “pequeña máquina óptica” (2013, pp. 11-12). Una descripción interpretativa que subraya el trabajo que tiene su mirada en la construcción de las singularidades que desplegará a través de estas escenas en las que se desmontan las jerarquías que organizan y distribuyen el orden simbólico. Ellas son su dispositivo crítico, su propio método de la igualdad. Así lo afirma: “la escena sólo existe en el caso que yo le dé vida a través de la escritura” (Rancière, 2014a, p. 99). Estas escenas reconocen un acontecimiento –discursivo, político, estético, afectivo– que será leído e interpretado en los pliegues espaciales y temporales de su trama significante. En este caso, la lectura de la vida cotidiana más allá de la jornada laboral de un conjunto de obreros y obreras en la década de 1830 se propone alterar las condiciones de lo visible y de lo pensable para indagar los modos de emancipación del tiempo del trabajo y de las identidades otorgadas por este. Allí es posible leer una cierta distribución de lo sensible que se reconfigura a partir del trabajo de escritura. Su programa intelectual busca crear una irrupción en el saber histórico que vuelva inteligible aquellas prácticas disruptivas respecto de los regímenes sensibles tramados por la política, entendida como la dimensión capaz de reconfigurar los modos de habitar el espacio en una temporalidad dada.

En ese punto es donde se manifiesta uno de los términos fundamentales del método rancèriano. En el análisis de las prácticas vitales en las cuales leer la *desemejanza* que se despliega en un espacio que es copresente a las condiciones de la desigualdad. Rancière elabora así una topología sensible en la que el tiempo se convierte en una de las dimensiones *contra* las que se han disputado las condiciones de la igualdad. El tiempo organizado por las formas de dominación es el antagonista frente al que hay que inventar un tiempo alternativo, que no estará en un pasado perdido ni en un futuro prometido: no hay en la escena rancèriana ni melancolía romántica ni esperanza revolucionaria. El único tiempo en el que es posible ganarle a la desigualdad es el presente.

> (...) el papel clásico del tiempo es el de ser un operador de prohibición. Trabajé durante mucho tiempo en los textos de Feuerbach, en quien está esta fórmula, de cuando hace la crítica de Hegel como filósofo del tiempo, el tiempo es lo que excluye, mientras que el espacio es lo que instaura una coexistencia. (Rancière, 2014a, p. 87)

Desde esa posición, en la que el tiempo se presenta como el antagonista a vencer, la recuperación del anacronismo como el concepto operatorio que permite enlazar tiempos múltiples,

no tiene lugar. El aporte que realiza el filósofo francés en la construcción de un nuevo modelo de temporalidad histórica toca su máximo punto de articulación con la posición de Didi-Huberman cuando reivindica la recuperación de las anacronías entendidas como "una palabra, un acontecimiento, una secuencia significante salidos de 'su' tiempo y, por eso mismo, dotadas de la capacidad de definir conjunciones temporales inéditas, de garantizar el salto o la conexión de una línea temporal a otra" (Rancière, 2022, p. 14). Ese punto de coincidencia entre ambos autores se aleja cuando Rancière afirma que "el concepto de 'anacronismo' es anti-histórico porque oculta las condiciones mismas de toda historicidad" (2022, p. 13). Para este autor, convocar el uso del anacronismo en el análisis histórico neutralizaría la productividad crítica de la temporalidad entendida como una de las dimensiones donde se disputan y antagonizan las formas de la desigualdad y de la igualdad:

> (...) el pensamiento del tiempo es totalmente central en mi trabajo, pero se trata del pensamiento del tiempo como división entre temporalidades antagónicas, ante el pensamiento del tiempo como tiempo de la promesa o de su desplazamiento. (Rancière, 2014a, p. 89)

Si sólo es posible leer el tiempo de la dominación y el tiempo de la igualdad como antagónicos, no es pertinente darle entidad operatoria a un concepto que permitiría activar entrelazamientos más porosos, más divergentes respecto a una trayectoria prefijada entre las distintas temporalidades. Las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro que emergieran al interior de la escena no serán leídas a partir de la puesta en relación de sus heterogeneidades temporales. Desde la perspectiva de Rancière, aquellos elementos que expongan ante nuestra mirada los saltos entre los estratos de tiempo no continuo se leerán desde su productividad en tanto elementos que exponen el antagonismo. En el método construido por Rancière, el espacio es el medio que permite leer la irrupción de una desemejanza, reconfigurar el evento de la significación que ha burlado las líneas de protensión de su tiempo. Y es allí donde radica la principal operación de Didi-Huberman cuando se diferencia de la postura de Rancière que ubica al anacronismo "del lado de lo real" (Didi-Huberman, 2006, p. 36) para reivindicarlo sin dejar un resto activo de negatividad ni temer a las acusaciones que ven en él una "noción más vulgar, menos filosófica, menos cargada de misterios ontológicos" (Didi-Huberman, 2006, p. 36). Porque ese resto, ese recaudo sobre el concepto, dejaría viva –desde la perspectiva de Didi-Huberman– la desconfianza descalificante que se cierne sobre él. En forma de pregunta, como quien sabe que avanza sobre un terreno inhóspito e intenta que el adversario escuche, al menos, su argumento, Didi-Huberman da un paso adelante y reflexiona: "¿No es el anacronismo la única forma posible de dar cuenta, en el saber histórico, de las anacronías

de la historia real?" (2006, p. 36). El anacronismo como herramienta plástica capaz de operar allí donde los tiempos de entrelazan, no para reorganizarlos en una nueva línea temporal que neutralice el movimiento provocado por los saltos y los desvíos que han desestabilizado las identidades y desafiado la jerarquías, sino para leer las disrrupciones, las intermitencias, aquellas prácticas y formas estéticas y políticas que disputan el reparto dominante de la experiencia del tiempo. Su apuesta crítica revierte la distancia deceptiva que mantiene Rancière sobre el concepto de anacronismo para ofrecer, por esta vía, un acceso directo –aunque no exento de advertencias metodológicas– a la temporalidad heterogénea en las imágenes.

En la base de esta disidencia quedan expuestas las distintas precauciones disciplinares frente al anacronismo como concepto. Mientras la postura de Rancière sólo reconoce las *prácticas anacrónicas* que alteran la distribución de lo sensible –entendiendo que la alteración de la temporalidad dominante es un ejercicio de redistribución de la experiencia de la división del tiempo–, la construida por Didi-Huberman activa el anacronismo como concepto operante para leer (y ver) las desemejanzas en la imagen visual. Y es alrededor de este problema de orden crítico y filosófico donde esta diferencia entre ambos autores es más profunda, lo suficiente para que sus posiciones epistemológicas frente a las imágenes tomen caminos separados.

La razón como límite frente a la memoria y la imaginación

Rancière acuña la categoría "imagen desnuda" (Rancière, 2011a, p. 44) para referirse a las imágenes realizadas por fotógrafas y fotógrafos profesionales que testimoniaron la liberación de los campos de concentración incluidas en la muestra curada por Clément Chéroux en 2001, "Memoria de los campos". La misma exposición en la que se expusieron las cuatro fotos del exterior del crematorio de Auschwitz-Birkenau tomadas en 1944. Las imágenes allí reunidas no pertenecen –según Rancière– al régimen estético del arte y, por lo tanto, no son más que una "huella", el "testimonio de una realidad" (2011a, p. 44) en las que no es posible leer ninguna desemejanza, no habría en ellas ninguna distancia entre lo visual y lo visible. Aunque su mirada no se ha detenido en las –finalmente mediáticas– cuatro fotos de Auschwitz, sino en aquellas que se tomaron sin correr el peligro inminente de ser descubierto en la acción de fotografiar y ser ejecutado, con los campos ya liberados por las fuerzas aliadas, ni siquiera a estas imágenes documentales Rancière les concede la posibilidad de albergar una desemenjanza, una temporalidad más compleja que opere en el presente de su presentación. Las cuatro fotos no forman parte de su reflexión porque, incluso menos aun que las tomadas por las y los fotógrafos profesionales, ellas están fuera de la escena del régimen del arte. Las "imágenes desnudas" excluyen "los prestigios de la desemejanza y la retórica de la

exégesis" (Rancière, 2011a, p. 44). Para este autor pertenecen, en todo caso, al campo de una cultura visual que no sería capaz de significar más allá de lo que de por sí ya es visible según el orden simbólico que organiza y jerarquiza las formas sensibles[4]. En la "imagen desnuda" no es posible, como señala Didi-Huberman retomando a Benjamin, "leer lo que nunca ha sido escrito" (2017b, p. 131). El trabajo de la mirada que Rancière despliega en la construcción de sus escenas –en las que se enlazan distintas prácticas anacrónicas– es recusado ante las imágenes.

> Hay cierto lirismo de lo sensible, a veces una convergencia entre ello y una formación marcada por la fenomenología, que es bastante agobiante en algunos de esos ambientes. (Rancière, 2014, p. 240)

Será este un nuevo punto, luego de la disidencia respecto a la temporalidad como dimensión antagónica o heterogénea, donde sus posiciones frente a la lectura de las imágenes disientan.

En Rancière, el trabajo de la mirada retrocede ante la memoria y la imaginación y aquello que convoque esas facultades será catalogado como lirismo fenomenológico. Del lado de la escena, el lenguaje escrito queda habilitado para construir una interpretación que disputa el reparto de lo sensible. Frente a la imagen, la recuperación del principio de la antigua écfrasis, la escritura que no sólo describe sino que interpreta lo visible mediante del trabajo de la imaginación y la puesta en obra de su propia experiencia de la mirada, será señalada como romántica, excesiva, lírica, sospechosa de despegarse de la tautología de lo visible. La reinvención del concepto de *anacronismo* se convierte así en una herramienta *contra* esa razón que en Rancière encuentra su límite frente a una fenomenología que asume la corporalidad y el tiempo de la presentación de las imágenes en el que se cruzan lo sensible y lo inteligible. Una razón que obtura el trabajo de la imaginación, entendida como la facultad que permite establecer relaciones entre temporalidades heterogéneas. La vía fenomenológica trazada por Merleau-Ponty habilita una mirada capaz de mantener abierta y activa la frontera entre lo visible y lo no visible porque asume su implicación temporal y espacial con las imágenes. Desligarse de esta perspectiva supone reestablecer la tautología de lo visible; reponer el orden visual que configuró esa "imagen desnuda" y vaciar a la mirada de su potencia heurística.

[4] El concepto imagen desnuda forma parte del libro *El destino de las imágenes* publicado en Francia en 2003, al año siguiente de la muestra "Memoria de los campos". Su concepto de imagen pensativa, desarrollado en *El espectador emancipado* en el que refiere "lo impensado en la imagen" no resuelve la inclusión del extenso mundo visual que está afuera del régimen estético del arte. En todo caso, deja abierta una zona de indeterminación entre arte y no arte cuando sostiene que una imagen es pensativa ya que oculta la intención de quien la ha creado manteniendo abierto sus sentidos (2011, p. 105).

Allí donde Rancière, como historiador, es capaz de reconocer las desemejanzas en las prácticas anacrónicas, como filósofo reniega del anacronismo como concepto operatorio capaz de abrir una vía de acceso ante aquello que en la imagen aún no ha sido visto y leído. En contraposición a un régimen de lo visible que reclama "un cierre lógico ante el objeto visual", Didi-Huberman propone "la abertura fenomenológica de lo sensible" (Didi-Huberman, 2015b, p. 92). Si cualquier mirada que reconozca a la imagen como un medio privilegiado de transmisión de las formas de la gestualidad humanas y, por lo tanto, de las emociones que ellas cargan, que desborde el reconocimiento de las huellas de lo real que testimonia, de sus ausencias y sus presencias, que distinga lo visual de lo visible y expanda la temporalidad más allá del puro presente se expone a ser calificada como "lirismo fenomenológico", queda aquí trazada la frontera donde Didi-Huberman ubica el límite del análisis de Rancière frente a las imágenes.

> Una cosa es –y una considerable: una de sus contribuciones teóricas más importantes– plantear la pregunta por el "reparto de lo sensible" a lo largo de la historia de las prácticas artísticas observadas estas bajo su aspecto político, pero otra muy distinta es, delante de cada objeto artístico, querer repartir lo sensible entre lo que ahí puede ser "leído" y lo que "no dice nada". (Didi-Huberman, 2017b, p. 128)

Mientras Rancière encuentra en las *anacronías* –entendidas como eventos en la significación y en la acción política que se desacoplan de sus identificaciones– "modos de conexión que hacen circular el sentido de un modo que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo 'consigo mismo'", y señala que "gracias a esas conjunciones, esos saltos y esas conexiones, existe un poder de 'hacer' historia", (2022, p. 39), Didi-Huberman legitima el concepto de *anacronismo* y lo resignifica para combatir, imbuido de su potencia, el dominio de una razón en las imágenes anclada en una lectura tautológica que impide conocer y, por lo tanto, exponer el movimiento que genera la multiplicidad de estratos temporales que habitan en ellas. En tanto Rancière reivindica la singularidad histórico política de las anacronías, Didi-Huberman extrae del anacronismo no sólo una potencia histórico política sino también epistémica. Su perspectiva frente a las imágenes interpela el nudo de temporalidades que las habita interrogando las relaciones entre historia, memoria e imaginación desde el presente de quien las mira. Ante una imagen estaremos, siempre, frente a un segmento de tiempo en el que se traman distintas temporalidades.

> La imagen es algo muy distinto de un simple corte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo que ella deseó tocar, pero también

> de tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre sí– que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. (Didi-Huberman, 2012a, p. 42)

Aceptar la existencia de tiempos anacrónicos en la imagen implica reconocer la copresencia de lo visible y lo no visible, del trabajo de la negatividad que aflora en el síntoma visual, del vacío que se expone en la discontinuidad. Cómo mirar este *no visible* ubica a Rancière y Didi-Huberman en posiciones filosóficas donde se extreman sus disidencias respecto a qué facultades operan frente a una imagen que no ha sido pensada dentro del régimen del arte, como es el caso de las fotos de la muestra "Memoria de los campos". Para Rancière, estas imágenes desnudas "no dan únicamente cuenta de los cuerpos supliciados que nos muestran, sino también de aquello que no nos muestran: los cuerpos desaparecidos, por supuesto, pero sobre todo el mismo proceso de aniquilación" (2011a, p. 48). Si bien Rancière no rechaza el trabajo de la mirada con este no visible, la facultad que lo expondría no quedaría del lado de la imaginación sino de habilitar un "punto de indecibilidad" entendido como un término que expresa aquello que "se deja interpretar en dos sentidos" (2011a, pp., 48, 49). Desde esta perspectiva, la imagen desnuda podría ofrecernos un acceso a este no visible gracias a la suspensión de una mirada tautológica que abre una instancia de elaboración de su presencia y su testimonio. Sin embargo, la definición que ofrece Rancière del uso de la indecibilidad frente a las imágenes nos plantea algunas contradicciones. ¿Se puede leer una imagen desde la indecibilidad como si estuviéramos frente a un concepto que buscamos desestabilizar o a un sentido que nos proponemos deconstruir? ¿Cómo funciona la doble interpretación aludida para imaginar aquello que no vemos en las imágenes de los campos? ¿No estamos aquí ante a un trabajo de la imaginación? La facultad que queda excluida frente a las imágenes que no pertenecen al régimen del arte y con la cual Rancière pone tanta distancia, como de una fenomenología de lo sensible que no le garantiza el protocolo conceptual que reviste la indecibilidad. Ahora bien, como sostiene Didi-Huberman, "imaginación no es identificación, y aun menos alucinación" (2004, p. 134). Leer una imagen no implica clausurar lo no sabido, suspender sus tensiones internas, detener su movimiento. La vía abierta por la imaginación supone una invitación a interrogar el saber histórico que vive en ellas. El anacronismo se convierte aquí en una herramienta dotada de *plasticidad dialéctica* –entendiendo la plasticidad como una cualidad que porta un valor temporal en los términos que la define Catherine Malabou (2010)–, que permite desacoplar la identidad del tiempo consigo mismo, desmontar el puro pasado y el puro presente para reconocer la larga duración de las *supervivencias,* la persistencia de los *síntomas,* la presencia viva de las *huellas temporales* que forman parte de la memoria visual humana. El trabajo del anacronismo requiere de la memoria y de la imaginación como las facultades que no pueden quedar excluidas en tanto ellas

operan allí donde es imprescindible liberarse de una lectura de las imágenes incapaz de ir más allá de la representación para captar la desemejanza entre lo visible y lo visual. Y allí, en esa hendidura que se abre frente a una mirada expuesta a lo abierto, a un excedente que pone en tensión cualquier intento de síntesis dialéctica en las imágenes, la memoria y la imaginación son las facultades que nos permitirán explorar, elaborar y reconfigurar las distintas temporalidades que las atraviesan.

Parte 2. Anacronismo. Una herramienta para abrir las temporalidades

> Ningún "tiempo actual" (Jeztzeit) entra en resonancia con el pasado para cumplir con la esperanza de los vencidos. (...) todo ocurre como si el recuerdo de las víctimas no pudiera coexistir con el de sus combates, sus conquistas, sus derrotas.
>
> Enzo Traverso

Desmontar el fin de la historia

La concepción de la historia benjaminiana a la que adscribe el pensamiento de Didi-Huberman supone un encuentro con el pasado mediante una rememoración activa. Dice Benjamin: "La exposición histórica materialista lleva al pasado a poner al presente en una situación crítica" (2009, p. 109). El giro epistemológico que realizó Walter Benjamin sobre el campo historiográfico, filosófico y estético interpeló los modos de construcción del saber histórico que sostuvieran cualquier idea de finalidad, totalidad o clausura. Su intervención crítica desplazó las concepciones teleológicas de la historia para ubicar en su lugar a la imagen como espacio material, imaginario y simbólico de intersección conflictiva de temporalidades signadas, ya no por una orientación continua y progresiva del sentido de la historia, sino por "una determinación de la presencialidad del presente por el pasado" (Oyarzún, 2009, p. 22). Didi-Huberman retomará esta concepción de la temporalidad histórica abierta a las heterogeneidades y anacronías para construir un tipo de mirada que dialectice los tiempos y se abra hacia aquello que, en la *presentación* de las imágenes visuales, expone su politicidad. No estamos invitados a contemplar lo que ha sido, sino a leer las relaciones entre las distintas temporalidades mediante un trabajo de la mirada que reconozca la multiplicidad de tiempos a través de la memoria y el montaje.

Es nuestra mirada la que deberá desplazarse y desmontar las visiones extáticas que igualan y detienen los tiempos de las imágenes, tanto como pasado fijado o anticipación futurista –sea apocalíptica o promisoria–. Ambas posiciones anulan la irrupción de la experiencia histórica. Desmontar ese tipo de mirada implica deshacerse de un modelo de temporalidad que concibe el tiempo como una sucesión progresiva y acumulativa que inscribe los hechos en una linealidad causal que conduce a la realización de un fin y en la que se han cerrado otros posibles. Como lo expone Oyarzún, si "el fin de la historia es trascendente a la historia misma; el fin suprime la historia, aboliendo su temporalidad específica" (2009, p. 21).

La formulación realizada por Benjamin de un modelo de temporalidad para la disciplina histórica expuesta en su texto *Sobre el concepto de historia* (1994) y en distintos parágrafos de la *Obra de los pasajes* (2013), especialmente el apartado N [Teoría del conocimiento, Teoría del progreso] se despliega sobre la base de una arqueología de la modernidad capitalista ejercida por vía de un materialismo antropológico y dialéctico singular que inscribe los aportes de las vanguardias estéticas de principios del siglo XX y retoma para la historia el principio constructivo del montaje. Su operación coloca a la imagen en el centro de un viraje epistémico que cuestiona el primado de la razón en la historia y la conciencia del sujeto como fondo y marco del sentido que alterará de raíz su estatuto allí donde, como en el amplio campo de las ciencias sociales, se la considere materia y fuente de conocimiento.

Tanto en la "imagen de pensamiento" como en la "imagen dialéctica", dos de las figuras que utilizará Benjamin en distintos momentos de su producción teórica para desplegar sus hipótesis[5], la imagen y el tiempo se erigen como los dos operadores conceptuales centrales en la construcción de un nuevo tipo de saber histórico. Esa imagen es una constelación que ha enlazado el pasado por vía de la memoria con un presente que se abre en un tiempo-ahora –un presente colmado en el que irrumpe el "Jetztzeit", el instante que hace saltar el continuum de la historia–, creando un espacio de imbricación donde se traman y reconfiguran nuevas relaciones entre distintas temporalidades. Ese espacio no supone la recomposición de una causalidad perdida ni el reencastre de tiempos dislocados, sino la invención de una imagen en la que habitan y se entrechocan una heterogeneidad de temporalidades que se presentan ante una mirada que, en el presente, es capaz de obrar una nueva inteligibilidad de la historia. No se trata ya de conocer el pasado tal como fue ni de situarnos en un presente que no logra desidentificarse consigo mismo.

[5] Para ampliar este punto véase García, L.I. (2015). "Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo". Escritura e imagen, Vol. 11, (pp. 111-133).

La concepción benjaminiana de las imágenes abre un espacio intermedio, intersticial, constelativo, que establece una relación con el pasado mediante la articulación con una memoria que lo interpela desde un presente que actualiza e interroga los bordes de su potencia política, habilitando la reformulación siempre en curso de la historia. Esta concepción de la imagen como *presentación* de la historia y no como representación, como dialéctica en suspenso y no como resolución y síntesis, se abre a la politicidad del presente pero vive bajo la amenaza de su desaparición si ese presente no es capaz de leer en ella sus sentidos clausurados, sus tiempos detenidos, sus síntomas silenciados y reprimidos, si no se trabaja en ella desde un *presente reminiscente*. No para restituir la forma plena de aquello que ha sido, sino para habilitar tanto el reconocimiento de la discontinuidad como para reconfigurar su relación con el pasado y propiciar, por vía de la memoria, la apertura a una nueva experiencia de la mirada; no sólo una que no clausure lo inconcluso sino una que libere la temporalidad a la continuidad inacabada de la historia.

Temporalidades de la mirada

La distinción que realiza Benjamin en la tesis XVI entre la imagen "eterna" del pasado que produce el historicismo y la "experiencia única" y, por lo tanto, singular de ese pasado que tendrá el materialista histórico (1994, p.189), será retomada por Didi-Huberman para complejizar el análisis de la temporalidad en las imágenes visuales.

> Una manera de decir que no construiremos un saber histórico filosóficamente digno de ese nombre más que exponiendo, además de los relatos y los flujos, además de las singularidades de los acontecimientos, las heterocronías (usemos esta palabra si queremos subrayar su efecto de heterogeneidad) o las anacronías (usemos esta palabra si queremos subrayar su efecto de anamnesia) de los elementos que componen cada momento de la historia. (Didi-Huberman, 2013, p. 121)

La diferencia programática de los usos que tienen la heterocronía y la anacronía en la lectura de las imágenes visuales aporta un nuevo matiz y merece un análisis puntual. Si bien ambas son herramientas de un modelo de temporalidad complejo y abierto, la *mirada heterocrónica* permite dar cuenta de la diversidad de tiempos que habitan en las imágenes, mientras que el *anacronismo* por vía de la memoria, será el medio para acceder a lo que ha sido sustraído, reprimido u olvidado y que, gracias al trabajo de rememoración, a la anamnesis, puede ser rescatado y leído en el presente. Porque se trata de acercarse a un pasado abierto e inconcluso ante el cual una mirada heterocrónica

que logre *ver y leer* las relaciones de tiempos, la multiplicidad de temporalidades que habitan las imágenes, estará en condiciones de interrogar sus complejidades e interpelar las lecturas que no desmontan la *sobredeterminación* que opaca sus fisuras, sus síntomas, sus latencias. Junto con la heterocronía, Didi-Huberman ubica el trabajo de la memoria y el anacronismo como categorías imprescindibles para una experiencia visual que dialectice la mirada. En la construcción de este paradigma se pone en juego un ejercicio de interpretación crítica que reconoce a la dialéctica que no aspira a lograr una síntesis, alcanzar un cierre lógico de su objeto, ni convalidar la universalidad de su idea, como su perspectiva filosófica y crítica.

> El anacronismo es un riesgo dialéctico, pero este riesgo –esta activación, este rodeo, este artificio peligroso– vale la pena: se trata ni más ni menos que de *levantar un obstáculo epistemológico* y *abrir la historia* a nuevos objetos, a nuevos modelos de temporalidad. (Didi-Huberman, 2006, pp. 250-251)

La mirada eucrónica se transforma en una *mirada heterocrónica-anacrónica* que atraviesa todas las temporalidades gracias al trabajo de una mirada que dialectiza los tiempos y, por vía de la memoria y el anacronismo, logra desmontar ese pasado para volver a montar relaciones impensadas o no visibilizadas en la trama visual, sensible y política del presente. Ese desmontaje del pasado es, a la vez, un desmontaje del presente.

Para retomar aquello que de las imágenes aún no ha sido leído e interpretado es necesario asumir ese riesgo dialéctico y construir esta *mirada heterocrónica-anacrónica*, capaz de leer las relaciones temporales y "afrontar al presente en su dimensión de memoria" (Didi-Huberman, 2013, p.165). Quien interrogue su propio tiempo con estas herramientas estará en condiciones de desmontar la identidad del presente consigo mismo y desplegar la temporalidad heterogénea de las imágenes.

Dialéctica, memoria y montaje. Una nueva duración

Ubicar a la memoria en el centro de la relación entre imagen e historia implica considerar que ella será la vía que nos permitirá acceder a "una organización impura del tiempo, de un montaje –no 'histórico'– del tiempo" (Didi-Huberman, p. 39). Ese montaje "no histórico" busca distinguir entre un historicismo que dispone los hechos en una cronología lineal y uniforme convirtiendo a las imágenes en meros documentos visuales reducidos a una función ilustrativa, de una historia tramada conceptualmente en torno a las nociones de tiempo e imagen que dialectiza –una dialéctica que

pone en tensión y polariza pero no persigue integrar los términos– los procesos subjetivos y sociales de memoria y el montaje de los anacronismos que ese mismo trabajo de memoria pondrá en marcha. El programa benjaminiano reclama el trabajo de una *arqueología de la memoria.* Una arqueología material y subjetiva en la que se tramen los fragmentos de sueños, los recuerdos trabajados por el tiempo, junto con las imágenes de la cultura que cargan, aunque estén enmudecidas, reprimidas o no hayan sido aun leídas, las formas visuales, los afectos y las emociones que han capturado las intensidades políticas de distintas temporalidades. Ese protocolo de lectura es el que convoca Didi-Huberman para recoger los fragmentos, los restos, los espectros, fantasmas y deshechos aún no atendidos –los síntomas visuales, las supervivencias warburgianas, las anacronías– que llevan la cifra de temporalidades sepultadas, inacabadas, que esperan ser interpretadas y reconfiguradas desde el presente. Porque tanto en las imágenes de los recuerdos subjetivos como en las huellas que portan las imágenes visuales, está inscripto el mismo transcurso del tiempo. Allí se manifiesta su temporalidad heterocrónica, una duración que sólo podrá ser leída y dialectizada poniendo en juego una mirada que habilite el anacronismo por vía de un trabajo de la memoria. Quienes, como lo hace Didi-Huberman, asuman el proyecto benjaminiano deberán aprender a analizar las imágenes de la cultura poniendo en juego el *principio del montaje,* como quien traza una cuadrícula en el terreno que debe investigar y excavar para establecer relaciones entre los distintos estratos del suelo a partir de las piezas encontradas, los vestigios incompletos, los fragmentos ausentes. El trabajo será tanto analizar y leer las capas de tiempo geológico que envolvían los objetos hallados en su yacimiento, como atender las huellas de aquellos otros que ya no están y proponer, al cabo, una nueva hipótesis de lectura. Aquella que surja de las relaciones establecidas entre los estratos de la tierra y el recorrido de las piezas que aporten nuevos conocimientos. Benjamín recupera el procedimiento arqueológico para figurar un tipo de saber similar al que producirá el montaje como principio constructivo de la historia.

> (...) el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar. (Benjamin, 2010, p. 350)

La apropiación benjaminiana del principio del montaje para la transformación del modelo de temporalidad de la historia como disciplina será retomado y explorado por Didi-Huberman como el procedimiento que permite abrir un nuevo tipo de conocimiento en las imágenes visuales.

> El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad.* Porque no está orientado, sencillamente el montaje escapa de las teleologías,

> hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. (Didi-Huberman, 2013b, p. 21)

El montaje se convierte en una herramienta que alterará la configuración del mundo visual y dará lugar a una transformación en las relaciones entre las imágenes que migrarán, colisionarán y se entremezclarán desprendidas de sus marcos interpretativos de origen, de sus condiciones de producción, liberadas de sus superficies de inscripción. Estos desprendimientos, estas migraciones, no deberían ser leídos como un debilitamiento de las imágenes alejadas de su tiempo eucrónico en tanto pongamos a trabajar el anacronismo para reinscribirlas en un tiempo presente que es afectado –un presente que se politiza– por el trabajo de la memoria a través de la experiencia de nuestra mirada. Ese trabajo supone desbaratar aquello que –sea una perspectiva filosófica, una postura política, una línea estética– fije la mirada e impida interpelar la pluralidad de sentidos, la disposición asignada en el espacio, las jerarquizaciones que organizan lo simbólico, los síntomas en la representación. Se trata entonces de desarmar los puntos inmóviles que anclan la temporalidad de lo visual y disponer la mirada hacia lo heterogéneo, lo poroso, lo desemejante, lo anacrónico, lo impuro. Para activar estas operaciones el montaje visual obrará como la dialéctica.

> El montaje no es pues, según Benjamin, la propiedad estilística o el método exclusivo de nuestra modernidad. Procede, generalmente, de toda manera filosófica de remontar la historia (...). Una manera "filosófica": otra manera de nombrar aquí la *dialéctica*. (Didi-Huberman, 2013a, p. 120)

Estamos ante una mirada que propone dialectizar los tiempos y encuentra por medio del recurso al montaje la forma de exponer visualmente la discontinuidad, el intervalo, el corte, la disociación, así como la reunión, la asociación, el descubrimiento y la invención de nuevas e impensadas relaciones entre las imágenes. Si bien la enumeración de estas operaciones es propia del procedimiento del montaje, Didi-Huberman expande este concepto mediante el desplazamiento de la figura benjaminiana del choque de tiempos –de donde surge la imagen dialéctica– hacia al *interior* de la imagen visual. Su método interpretativo se enfoca en *el movimiento* que efectúa el montaje practicado por la mirada dialéctica *en la propia imagen*. Ya no se trata solo de subrayar el trabajo del corte y la disociación *entre* las imágenes sino de liberar las energías que surgen del reconocimiento de la negatividad, de lo sensible que se expone en los síntomas visuales, en las figuras del pathos, en los anacronismos, para devolverle cierta plasticidad y cierto movimiento a las temporalidades que habitan en su interior.

Este es el recorrido que le permite a Didi-Huberman abrir el tiempo y poner en funcionamiento la imaginación y el anacronismo en las imágenes tomadas en el crematorio V de Auschwitz-Birkenau por Alberto Errera, en las fotografías de mujeres recluidas en La Salpêtrière, en la foto de Georges Mèrillon tomada en Nagafc, una aldea de Kosovo, en 1990, en la que un grupo de mujeres llora a un joven muerto en una manifestación contra el dominio serbio. En cada uno de estos ejemplos se sostiene la misma premisa: "las imágenes implican una duración que va más allá del tiempo que representan o documentan" (Didi-Huberman, 2021, p. 22). En esta mirada se perfila con nitidez la diferencia con el planteo rancieriano sobre la "imagen desnuda". Aquella que encuadra la imagen testimonial como una presencia sin resto significante o espesor temporal dejando apenas una zona de indecibilidad como apertura a su inscripción en un régimen estético que le conferiría la posibilidad de adquirir un aura a la que no podría acceder enmarcada como una simple imagen de valor histórico y circulación mediática. Didi-Huberman (2021) va más allá de este dilema cuando expone la relación entre la foto de Mèrillon *Velatorio en Kosovo* (1990) y la escultura que a partir de esa imagen realizó Pascal Convert llamada *Pietá de Kosovo* (1999-2000). Una imagen de prensa premiada por su calidad compositiva y su capacidad de observar el dolor humano con una distancia ética en un contexto de guerra y una obra perteneciente al régimen del arte que la reinterpreta. En ambos casos, la experiencia de la mirada pone en juego el trabajo de una imaginación capaz de interpelar el orden de lo visible y desmontar la tautología del presente.

Si la dialéctica en suspenso permitía abrir el presente (el Jeztzeit benjaminiano) y liberar sus diferencias y disyunciones identitarias para formar una nueva imagen de la historia, Didi-Huberman radicaliza la relación entre montaje y mirada dialéctica para habilitar una *nueva duración* al interior de la imagen visual. Este enfoque reconoce su herencia con el "carácter destructivo" que va "encontrando caminos por doquier" invocado por Benjamin (2010, p. 347), una epistemología que recupera la energía detenida en la imagen de la historia positivista y la libera para reconfigurar una nueva imagen del tiempo. Con las formas filosóficas y visuales practicadas por Warburg en las planchas que componen el Atlas Mnemosyne, una arqueología visual que construye nuevas relaciones entre distintas imágenes y, al mismo tiempo, genera intervalos y desincroniza continuidades para ensayar otras visibilidades y temporalidades. Con la dialéctica que practica Eisenstein en los primeros planos de las mujeres que lloran a sus muertos en *El acorazado Potemkin* y expone, mediante distintas figuras del pathos, las emociones que hacen saltar la continuidad temporal en tanto ellas mismas son históricas y están atravesadas por la memoria y los deseos. Con el *Arbeitsjournal* y la *Kriegsfibel*, los diarios de trabajo de Brecht, en los que practica los fotoepigramas, un montaje entre fotografías y textos breves que buscan desmontar clichés visuales,

en especial de imágenes de la Segunda Guerra Mundial, del nazismo y de la figura de Hitler, de los soldados muertos, las víctimas civiles, las ciudades destruidas, las bombas atómicas y las ruinas. Entre los hilos de esta prolífica red que se expande en cada uno de sus análisis sin perder el equilibrio multinodal y rizomático, Didi-Huberman elabora su propio pensamiento del montaje sin desestimar a los anteriores, como quien añade una nueva zona que mantiene múltiples conexiones e intercambios con las demás. Desde esta perspectiva teórica, el montaje –como operación que desmonta y redispone las formas visuales– y la mirada dialéctica –en tanto procedimiento filosófico capaz contemplar la acción de la negatividad sin sintetizarla–, son las dos categorías que permiten elaborar una nueva duración en las imágenes.

> Estas relaciones de tiempo irreductibles al presente –irreductibles, en consecuencia, a la ilusión de una conciencia perfecta entre el tiempo de la imagen y el del acontecimiento, incluso en la época, de la que la imagen extrae su propia existencia– sólo aparecen al cabo de una interpretación (...) y que solo adquiere sentido a través de la *construcción de una duración*. (Didi-Huberman, 2021, pp. 23-24)

Si el montaje fue el principio epistemológico de un nuevo pensamiento para la historia, su principio constructivo que, por su potencia de obrar, se expandió más allá del campo de las disciplinas visuales, hoy es preciso revisar, transcurridos cien años del impacto de su creación, cómo opera en el presente en el intersticio entre la imagen y el discurso lingüístico, entre la imagen y sus migraciones digitales, entre la imagen y los dispositivos de exposición. Tanto en el montaje y su reelaboración de la temporalidad en la que se inscriben las imágenes, como en el desmontaje de sus marcos de sentido heredados, se ubica la emergencia de un tipo de saber basado en la relación entre quien mira y el objeto de su mirada. Para poner a trabajar a la memoria junto a la imaginación y obrar un montaje de tiempos necesitamos esa *mirada heterocrónica-anacrónica* que exponga las temporalidades heterogéneas en la trama sensible del presente. En este recorrido, nuestra tarea de interpretación se enriquece en el ejercicio de una nueva experiencia de la mirada.

Parte 3. Miradas que dislocan el tiempo

La memoria entre las imágenes y los relatos

Poner nuestra atención en las imágenes más frágiles, aquellas que requieran el trabajo de una mirada que indague entre los pliegues de sus capas de tiempo. Volver a mirarlas y preguntarnos en qué relatos de memoria han sido inscriptas y en qué otros podríamos incorporarlas en nuestro

presente. ¿Cómo tramar nuevas relaciones entre el tiempo en el que fueron creadas y el ahora de nuestra mirada? Desde estas preguntas tomamos algunos ejemplos de imágenes que pueden inscribirse en una serie histórica de luchas colectivas signadas por la violencia política y de sus reelaboraciones posteriores: de actos de resistencia durante el franquismo español, de trabajos de memoria vinculados a la última dictadura cívico militar argentina y distintas visibilizaciones del genocidio de los pueblos originarios de nuestro país. No estamos ante ejemplos sueltos para probar el funcionamiento metodológicamente neutro del anacronismo, sino que, precisamente, esta figura imanta experiencias ligadas a determinados traumas históricos, cuya lógica es análoga a la del anacronismo de las imágenes. Lejos de fijar el pasado al dolor, la pérdida y la impotencia, el anacronismo opera a favor de desestabilizar la memoria cristalizada en estas imágenes para rearticular los sentidos de esas experiencias, tanto en términos individuales como colectivos.

Desde esta perspectiva, desplegamos aquí una serie de ejemplos en los que se activa el trabajo de una mirada que busca reelaborar las relaciones temporales en y con las imágenes.

La muestra audiovisual “Las pequeñas cosas. De cómo los objetos guardaron una memoria”, es un trabajo realizado por un equipo de personas del campo de la antropología, la historia, el arte y la literatura nucleados en el proyecto *Mapas de Memoria*, con sede en Ciudad Real, en España, que nos propone un modo de mirar y narrar un conjunto de imágenes vinculadas a la vida cotidiana durante el franquismo. El proyecto recupera fotografías familiares que durante años permanecieron ocultas de la censura y la persecución y las expone a una mirada compartida creando, a partir de la escritura de un relato, una nueva duración. La temporalidad se expande desde un pasado que había sido interrumpido y ahora es reelaborado en nuestro presente mediante un trabajo de memoria que enlaza testimonios ligados a una imagen familiar con la propia mirada del narrador. Un proyecto que pone en obra el programa benjaminiano de una arqueología material y subjetiva retomado por Didi-Huberman mediante la figura del anacronismo como vía de acceso a una temporalidad heterogénea.

La imagen se nos presenta como el soporte de memoria a partir del cual se escribe un relato cuyo autor, sin vinculación directa con esa fotografía, lee ante cámara. Su consigna es recuperar los recuerdos transmitidos alrededor de esa imagen y activar la memoria familiar a través de un dispositivo en el que se integren el texto nuevo junto a la vieja fotografía. El nuevo relato entrelaza el registro singular con el contexto histórico sin que una dimensión comprima o excluya a la otra. “El reverso de una fotografía familiar”, la narración escrita y leída por Jorge Moreno Andrés (se puede ver aquí: http://bit.ly/45D3JZO) cuenta que el régimen fascista de Franco había impuesto la obligación de exhibir en el salón principal de las casas la foto del líder falangista. El texto recupera el testimonio de Tomás Ballesteros, nieto de Pedro Escudero, un vecino socialista del pueblo Torre

de Juan Abad: “Mi madre contaba que durante dos o tres años, todos los días, iba la Guardia Civil y se asomaba por la ventana a ver si estaba la foto de Franco sobre la chimenea”, narra Tomás en el texto de Moreno Andrés, y ejemplifica así el contexto disciplinario que buscaba imponer el terror y obligaba a exponer las imágenes del dictador a la mirada familiar. La directiva era muy precisa: la imagen de Franco debía ocupar un lugar central en el ámbito de la vida íntima. Más adelante, el relato recupera un pequeño acto de resistencia ante ese régimen de visibilidad: una imagen prohibida que sobrevivió colocada hacia abajo en el fondo de una caja de lata donde se guardaban las fotos familiares de bautismos, casamientos y cumpleaños. El reverso de cartón de la foto oficiaba de fondo de ese pequeño archivo familiar que contenía aquello que, durante décadas, no podía ser expuesto a ninguna mirada. Un cartón ajado y marcado con trazos infantiles era el límite entre lo visible y lo no visible.

27 y 28. El dorso y el frente de una foto de la familia Escudero en los años 20’, antes de la Guerra Civil española y de la represión franquista. Pedro, rodeado por su esposa, sus hijos, sus hermanos y hermanas, sostiene un cartel.

El relato repone la memoria que se fue tramando entre el tiempo en el que la foto permaneció oculta y el presente en el que se narra esa historia. Los sentidos que se fueron elaborando desde que la familia debía convivir, bajo amenaza, con el retrato de Franco ubicado en el centro de la casa y, en contrapunto, el carácter de resistencia que implicó conservar, no sin riesgos, la foto familiar en la que se exponía su identidad política. La imposición de exponer y la decisión de ocultar y mantener resguardada una identidad. Un régimen de visibilidad expuesto por un dispositivo de memoria que recupera el valor de lo no visible, del gesto que oculta la imagen a la espera de otro tiempo en el que haya quienes le devuelvan la mirada a esa fotografía.

29. Allí se lee, escrito a mano: “Somos socialistas”.

Un dispositivo que resignifica los recorridos de esa imagen, desde el fondo de una caja de lata a un presente dispuesto a exponerla, interrogarla y producir, a su vez, un texto para ser leído y generar que otras miradas se asomen a esa vieja fotografía ajada que contiene el tiempo del acontecimiento y el tiempo de la espera. Aquí entra en juego una mirada que dialectiza los extremos del tiempo para entrelazar las memorias que se transmitieron en esa familia, la de ese abuelo, esa madre, este nieto que recupera el gesto de resistencia íntima y lo entrega a otras miradas para que lo conviertan en una memoria cultural y política compartida. El nuevo relato tiene la tarea de activar en el presente una transmisión que va más allá de la memoria familiar. Quien lo escribe y quien lo lee es un tercero, alguien que no pertenece a esa familia y que recoge esos testimonios, mira esas fotos, recupera esas memorias y las pone en juego en una narración que las resignifica y tensa su propio presente. La presentación de la imagen y la exposición de sus tiempos anacrónicos convoca nuestra mirada y abre nuevas relaciones entre las distintas temporalidades.

Una aparición que recupera el movimiento

Los Rosariazos es un documental dirigido por Charly López, un investigador y coleccionista de archivos audiovisuales, que tuvo distintas presentaciones entre 2009 y 2019, a medida que su autor fue encontrando e incorporando nuevos materiales a su trabajo. La película reconstruye mediante el montaje de estos registros los hechos conocidos como el Rosariazo, las protestas obreras y estudiantiles contra la dictadura de Juan Carlos Onganía que se desencadenaron en mayo de 1969, con la muerte en una manifestación de Adolfo Bello, un estudiante de 22 años. Pocos después, en una de las concentraciones que se multiplicaron esos días, fue asesinado otro

joven, Luis Blanco, un estudiante y aprendiz metalúrgico de 15 años. Las protestas que transformaron el paisaje cotidiano de Rosario con barricadas, colectivos incendiados, corridas y discursos espontáneos fueron ampliamente fotografiadas pero sólo algunas de esas imágenes –sobre todo aquellas que ofrecen una concentración simbólica que suele simplificar las interpretaciones– se replican en cada aniversario. Sin embargo, la persistencia de López en encontrar registros desconocidos de esas jornadas fue productiva porque en su búsqueda recuperó materiales que nunca se habían exhibido y que ampliaron las perspectivas y los sentidos sobre el valor político y simbólico que la protesta adquirió con el transcurso del tiempo. La voluntad de abrir la visualidad de ese acontecimiento se expresa en su propio proceso de montaje: un trabajo que permaneció abierto durante años, dando lugar a la incorporación de nuevos materiales que permitieron singularizar la participación de distintos actores sociales y observar las dinámicas de las manifestaciones y la escala de la represión desplegada en toda la ciudad. En una de esas versiones, López incorporó una breve secuencia que comienza en la Facultad de Derecho y en la que vemos varias tomas de una gran asamblea. Pocos segundos después, la cámara sigue a varios manifestantes que corren mirando hacia atrás, por la esquina de Moreno y Córdoba, frente a la misma facultad, escapando de una situación de peligro (link del fragmento: https://bit.ly/47QvFet).

López relató que cuando encontró esa filmación se reunió con algunos militantes que habían participado en esas jornadas y les mostró la secuencia. Una de las personas consultadas reconoció entre los manifestantes a Eduardo Garat, un abogado, docente y militante peronista desaparecido. Una de las hijas de Garat, Florencia, se enteró de ese hallazgo y decidió ir al estreno de la película. La imagen que vio por primera vez esa noche tuvo un doble valor: la recuperación de la secuencia fílmica y el encuentro con la imagen en movimiento de su padre. La imagen de Garat, hasta entonces solo presente en algunas fotos familiares, adquiría un espesor vital. Ahora, esos pocos segundos se inscribían en un conjunto visual que los resignificaba mediante el trabajo del montaje, sin que perdieran su carácter de fragmento[6].

Si la búsqueda de archivos visuales permitió la recuperación de la figura de un desaparecido en movimiento, el documental integró la secuencia en un dispositivo de visibilidad que reconfigura

[6] El documental completo no está disponible en ninguna plataforma y su director no ha accedido a compartir la película. Lo cual no deja de ser una contradicción con un trabajo que persigue la visibilización de los hechos y valora el descubrimiento de nuevas imágenes. Sin embargo, la propiedad de las imágenes sigue siendo un debate abierto y se vuelve paradojal cuando se trata de un material construido con archivos públicos y privados. Los segmentos que comparto fueron cedidos por Florencia Garat con la autorización de López. Un segmento de 30’ que incluye la secuencia de Garat en el minuto 25.48’ puede verse aquí: https://bit.ly/47RXlj7.

su temporalidad y, en ese movimiento, repone la politicidad en la imagen. El registro de un momento de esa vida capturada en la imagen fílmica pudo encontrar nuevas miradas al ser inscripta, desde el presente, en una temporalidad heterogénea: la del acontecimiento, la que adquiere en su incorporación en el documental, la de su exposición a la mirada colectiva.

30. Fotograma de la secuencia fílmica encontrada e incorporada al documental *Los Rosariazos*. En ella se puede ver a Eduardo Garat en la vereda que bordea el edificio donde funcionaba el Comando del II Cuerpo del Ejército de Rosario, donde reside desde el año 2010 el Museo de la Memoria.

La película amplía nuestra mirada al trabajar en dos direcciones: en su insistencia en reunir y exponer imágenes no valoradas y contra el conformismo que avala la simplificación del sentido de los acontecimientos alrededor de unas pocas imágenes reiteradas como mera ilustración. La recuperación de estos archivos se convierte en un dispositivo que expone las singularidades de unas jornadas de rebelión contra una dictadura militar que marcaron el imaginario político de la ciudad de Rosario. Poco después, ese mismo fragmento convertido en un loop –un formato en el que se repite una secuencia para extender el tiempo de un determinado segmento de imágenes– fue proyectado como parte de un homenaje a Garat en la terraza del Museo de la Memoria, ubicado en la misma esquina por la que el militante escapaba de la represión policial. Tanto en las exhibiciones del documental como en esta acción situada donde sucede la imagen original, el entrelazamiento de miradas abre la duración de esa secuencia y activa en el presente una politicidad que excede aquello que fue durante mucho tiempo, un archivo olvidado registrado durante las jornadas de protesta del Rosariazo (link del loop: https://bit.ly/3qQqkTI).

31. La secuencia recuperada fue proyectada en un loop que la repite cuatro veces durante un homenaje a Eduardo Garat, en la terraza del Museo de la Memoria de Rosario, sobre la esquina de Córdoba y Moreno, en 2018. Foto: Museo de la Memoria.

Otra de las instancias en la que esa imagen se entrelaza con una mirada desde el presente es la intervención que produjo su hija con la secuencia de su padre en movimiento. Aunque Florencia aparecía en varias fotos familiares con su papá, esas imágenes no tenían una correspondencia en su propia memoria. "Mi papá desapareció cuando yo tenía seis años. No puedo recordar nada de mi vida hasta lo ocho", cuenta y menciona que, quizás por eso, siempre ayudó a sus compañeros y compañeras que no tenían fotos de sus familiares desaparecidos a componer imágenes para distintas acciones. A partir de este material, Florencia toma el fotograma en el que logra el plano más nítido de la figura de su padre corriendo, lo recorta, lo convierte en imagen fija y lo vuelve a dibujar. En su propio dibujo cambia la figura de esa compañera cargada de carpetas que corre junto a él por una figura de Marilyn Monroe en colores. Una intervención visual que trastoca el peso dramático de la escena. Los colores iluminan y revierten el miedo y la tensión que afectan al padre en ese momento. La paleta de grises aliviana el blanco y negro del fotograma. La hija elabora una imagen en la que su mirada transforma la situación original y cambia el registro dramático de la huida poniendo un tono amoroso y lúdico. En el dibujo, el padre, mientras corre y se aleja, sonríe. Un conjunto de intervenciones que alteran el régimen de visibilidad y de temporalidad de esas imágenes. Cada dislocación del tiempo, cada operación en la que se reconfigura la temporalidad –el montaje, el loop, el dibujo–, le dona a esta secuencia y a este fotograma una nueva duración, una cierta plasticidad y lo reinscribe en una trama sensible, política e histórica[7].

[7] Esta intervención nos remite al trabajo de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (2011), donde la artista compone collages a partir de fotos de su padre desaparecido en las que se incluye, lo que ella llama un "tercer

32. *Marilyn y mi papá*. Óleo. Florencia Garat, 2016.

Desmontar las hegemonías inadvertidas

La valorización de la experiencia audiovisual en Martín-Barbero y de la experiencia de la mirada en Didi-Huberman expone la convergencia de ambos autores con un trabajo de la mirada que rechace un *ver* tautológico y abra la temporalidad de las imágenes. La figura del anacronismo opera aquí como zona de encuentro entre Didi-Huberman y Martín-Barbero. La revalorización de este concepto reúne sus perspectivas frente al programa benjaminiano y su reformulación de la temporalidad en la disciplina histórica. Ambos van a coincidir en ubicar como tarea de la crítica cultural desmontar las visiones que excluyan la discontinuidad, la pluralidad, los destiempos, la heterogeneidad. Esa afinidad se extiende a su interrogación por las maneras en que estas categorías se articulan en distintas formaciones culturales, sociales y políticas de la visualidad contemporánea. Sus perspectivas trabajan a favor de la exposición de las memorias subsumidas por relatos hegemónicos que disputan una visibilidad que no se restrinja al espacio concedido a la

tiempo ficcionado". En nuestro ejemplo el lazo temporal se articula entre la mirada del padre en el pasado/presente de la nueva imagen y la de la hija que permanece por fuera de la escena en el presente.

subalternidad, sino que interrogue aquellos sentidos y conflictos que involucran sus propias condiciones de aparición. En este punto es donde podemos recuperar la singularidad del aporte de Martín-Barbero cuando indaga la emergencia de anacronismos –entendidos como los "destiempos" de la modernidad latinoamericana (1998a, p.119)– en las narrativas mediáticas que reelaboran lo popular y en las prácticas culturales que ponen en tensión las memorias locales en contextos globales caracterizados por su desanclaje espacial y temporal. Su perspectiva explora la relación entre modernidad y memoria en busca de una nueva productividad entre ambos términos. Y nos orienta a interrogar qué sucede

> (...) cuando la dinámica de las transformaciones que calan en la cultura cotidiana de las mayorías proviene de la desterritorialización y las hibridaciones culturales que propician y agencian los medios masivos en su desconcertante convergencia con "estratos profundos de la memoria colectiva sacados a la superfície por las bruscas alteraciones del tejido social que la propia aceleración modenizadora comporta". (Martín-Barbero, 1996, p. 84)

Allí donde se producen estas irrupciones de los "estratos profundos" de las culturas populares, de las minorías relegadas, de las memorias reprimidas, el paradigma que configura y organiza la heterogénea modernidad latinoamerica se erosiona y en esa fricción se hacen visibles otras temporalidades en las que emergen experiencias culturales, sociales y políticas que se han dislocado de su propio tiempo eucrónico y producen sentidos en el presente. Martín-Barbero entiende así las anacronías: como aquello que surge del choque entre las dinámicas de la modernización y "esa formación residual de la cultura que, según R. Williams (1997), se diferencia de las formaciones arcaicas por ser lo que del pasado se halla todavía vivo" (1998a, p. 119).

Este enfoque epistemológico de la visualidad contemporánea trabaja a favor del descentramiento de toda temporalidad que excluya sus relaciones internas con otros estratos del tiempo a partir de la irrupción de estas "formaciones residuales". Si bien en la categoría elaborada por Raymond Williams (pp. 144-146, 1980) persiste cierta linealidad temporal en la secuencia establecida entre lo residual, lo hegemónico y lo emergente, en la distancia entre lo arcaico a lo residual, Martín-Barbero ubica una distinción que va más allá de situar aquello que del pasado no fue integrado a la modernidad. No se trata aquí de ubicar un resto que habría que visibilizar, sino de la actualización de matrices culturales que operan sobre la base de "la resistencia de sus tradiciones y la contemporaneidad de sus atrasos" (Martín-Barbero, p. 3, 1992). En este matiz, la retoma teórica de dicha categoría abre una instancia epistemológica para pensar que aquello que aparece como residual frente a lo hegemónico no es sólo algo que se ha formado en el pasado "sino un efectivo elemento del presente" (Williams, p. 144, 1980).

Con estas herramientas, Martín Barbero compone un programa que propone interpelar las mediaciones culturales donde se traman los modos hegemónicos de jerarquizar el orden de visibilidad en los distintos dispositivos mediáticos, expositivos y comunicacionales. Se trata de producir dislocaciones mediante la figura del anacronismo en una historicidad sustentada sobre los principios de una temporalidad lineal que reproduce un tiempo mecánico y abstracto para exponer las memorias culturales "que no trabajan con información pura ni por linearidad acumulativa, sino que se hallan articuladas sobre experiencias y acontecimientos, y en lugar de acumular, filtran y cargan" (Martín-Barbero, 1987b, p. 200).

Tomar esta perspectiva implica abrir el tiempo y hacer lugar a la aparición de estas "formas residuales" que operan en el presente y tienen la suficiente plasticidad para interactuar con otros imaginarios culturales y producir, al mismo tiempo, un resto inasimilable que genera disyunciones en una temporalidad dominada por la homogeneidad y la progresividad. Cuestionar el régimen visual en el que se configuran relaciones asimétricas entre quien mira y quien es mirado.
Si aquí resuena la expresión de Didi-Huberman, "nadie puede mirar por los otros" (Horenstein, 2017), interpelar esa diferencia de posiciones implica preguntarnos cómo se ha tramado la temporalidad en la propia mirada. Desubicar los lugares hegemónicos y subalternos reclama un trabajo de descomposición del orden visual que dialectice las temporalidades en las imágenes y recupere las memorias culturales desde las mediaciones donde se disputan y producen los sentidos en la trama de experiencias subjetivas y colectivas.

¿Cómo devolver la mirada a las imágenes sin suprimir su complejidad temporal, sino por el contrario, leerlas como superficie de inscripción de los procesos de memoria? Esta pregunta nos lleva a formularnos la siguiente: ¿qué sucede cuándo ciertos elementos de una memoria cultural no hegemónica –entendida como un tipo de formación residual– resisten ser procesados e integrados y convertidos en *figuras híbridas* despojadas de su politicidad y recortadas de su historicidad?
Para abordar esta pregunta debemos interrogar los alcances de las categorías de formación residual y figura híbrida.

Distinguir cuando estamos frente a una imagen cuya *presentación* en nuestro presente aparece bajo la *lógica* de la hibridación, en el sentido que Martín-Barbero retoma el concepto acuñado por García Canclini, como un proceso de "homegeneización de las diferencias" y de "desplazamiento de lo étnico a lo típico" que refuerza la igualación de lo indígena con lo primitivo, lo carente de temporalidad (1987b, pp. 207, 209). Ambas operaciones, presentes en los análisis que

emplean la categoría de hibridación[8], confluyen en una hipótesis que subraya la imposibilidad de sintetizar la heterogeneidad de los procesos culturales, sociales y políticos latinoamericanas con el paradigma de la modernidad hegemónica: "lo indígena quedó así convertido en lo irreconciliable con la modernidad y en lo privado de existencia positiva hoy" (Martín-Barbero, 1987b, pp. 204-205). Esta advertencia con la categoría de hibridación es similar a la que realiza Silvia Rivera Cusicanqui[9] cuando rechaza la noción de García Canclini por ser "una metáfora genética, que connota esterilidad" y propone a cambio "la noción ch'ixi", un concepto que "plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan" (2010, p. 70).

Partir de estas distinciones teóricas supone complejizar el trabajo de una mirada que busca dialectizar las temporalidades en las imágenes visuales. En este mismo sentido, nos preguntamos: ¿cuáles son las premisas con las que se categoriza como formación residual una determinada práctica cultural o, por ejemplo, una memoria local que ha sido folclorizada en un relato nacional? La frontera entre lo arcaico y lo residual también puede estar tramada por una mirada que ubica como residual una cultura que, como distintos pueblos originarios de la Argentina, han sido derrotados y colonizados en su propio territorio. Esa extensa victoria de los vencedores ha encuadrado durante largo tiempo el modo de existencia posterior de los pueblos vencidos. Sabemos que ese orden enfrentó rebeliones y resistencias y que su vida contemporánea no se reduce a mantener vivas en el presente ciertas prácticas del pasado. Pero su presente se caracteriza por estar subsumido en un *origen* que comprime esa existencia en una temporalidad donde el pasado ocluye ciertos pasajes por donde deberían abrirse nuevas posibilidades de existencia y, por lo tanto, de disputas por la visibilidad. Allí es donde la hibridación como categoría opera una síntesis reductora de las heterogeneidades temporales que exponen las discontinuidades entre imaginarios y prácticas cuturales, sociales y políticas. Esta revisión de conceptos que circulan en el campo de las ciencias sociales para pensar los procesos culturales es parte de la tarea de descentramiento de la mirada desde la cual se interrogan las imágenes. ¿Cómo se sintetiza una temporalidad como la del mundo indígena que "no concibe a la historia linealmente", en la que "el pasado-futuro están contenidos en el presente"?, como lo explica Rivera Cusicanqui (2010, p. 55).

[8] García Canclini propone la categoría de *hibridación* para leer la imbricación de lo culto, lo popular y lo masivo desde una perspectiva transdisciplinaria en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990, pp. 14-15).

[9] Silvia Rivera Cusicanqui plantea en su libro *Sociología de la imagen* (2015) un concepto de imagen en estricta relación a esta noción de lo ch'ixi en la que lo ancestral es un elemento vivo que interviene activamente en la configuración del futuro. "La epistemología ch'ixi consistiría en abrir y en ensanchar ese tercer espacio, entretejiendo a los dos mundos opuestos en una trama dinámica y contenciosa, en la que ambos se interpenetran sin fusionarse ni hibridizarse nunca" (2015, p. 302).

Estamos ante una perspectiva que resiste ser despojada de sus singularidades y una posición teórica que cuestiona la unificación de matrices culturales heterogéneas en un concepto que las sintetice.

> Al hablar de pueblos situados en el "origen" se niega la coetaneidad de estas poblaciones y se las excluye de las lides de la modernidad. Se les otorga un status residual y de hecho, se las convierten en minorías, encasilladas en estereotipos indigenistas del buen salvaje guardián de la naturaleza. (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 59)

¿Cómo activar nuestra mirada para desmontar el régimen visual dualista, dicho en términos barberianos, que inmoviliza memorias culturales ubicadas como formaciones residuales y transformadas en el sistema comunicacional y expositivo en figuras híbridas? Seguir este interrogante nos permitirá abrir su temporalidad heterogénea sin las clausuras previas que restringen esas memorias en un tiempo pasado/presente en el que se han fijado las relaciones temporales. La valoración del anacronismo –tanto sea como concepto operatorio o como figura que permite abordar las memorias culturales–, nos dona una herramienta fundamental para investigar las relaciones temporales en la visualidad y producir una mirada crítica que profundice los trabajos de descentramiento de la modernidad latinoamericana. El despliegue de las perspectivas de Didi-Huberman y Martín-Barbero nos permite avanzar y complejizar nuestro análisis con algunos ejemplos donde se exponen ciertas asimetrías en determinadas miradas que interrogan, seleccionan, exponen o desestiman imágenes vinculadas a acontecimientos significativos de la memoria cultural de distintos pueblos originarios de Argentina.

La primera superficie de inscripción

Para desmontar las categorías que se traman en nuestra mirada indagamos la inclusión de una breve secuencia de la película muda de Alcides Greca*, El último malón*, filmada en la ciudad de San Javier, en la provincia de Santa Fe, en el capítulo "Campaña del desierto", (se puede ver aquí: https://bit.ly/45OwtP9) perteneciente a la serie audiovisual *Historia de un país,* realizada por Canal Encuentro en 2007. La película fue estrenada en Buenos Aires en 1917 y, a pesar de ser una ficción, su valor documental (se puede ver aquí https://bit.ly/3Eloi0Y) es reconocido por la singularidad de su historia en el cine nacional: Greca recrea una rebelión armada índigena contra la colonización blanca con los mismos hombres de la comunidad moqoit (mocoví en español) que la protagonizaron trece años antes, el 21 de abril de 1904, e inclusive, con algunos de los criollos e inmigrantes que

también participaron en el enfrentamiento. En la película son los moqoit, que han sido derrotados por los hombres blancos que colonizaron sus tierras y los recluyeron en una reducción en la que apenas pueden sobrevivir, quienes deben representar ante el director distintas escenas de su vida cotidiana y, en especial, el núcleo dramático de la rebelión invocada, que aquí se llamará "malón". Greca pone en escena el alcance de la presencia del Estado nacional en un pequeño pueblo de Santa Fe, donde se dirime el control de la violencia con los indígenas que habitan en ese territorio. Ellos no sólo representarán su propia derrota sino que recibirán un nuevo destino fuera de las fronteras estatales, liberados del hombre blanco en la zona de "los altos quebrachos y las gallardas palmeras", un espacio indeterminado –y utópico–, en el final ficcional imaginado por Greca.

El primer anacronismo es el que contiene la misma película: los moqoit que cabalgan y levantan sus lanzas están reproduciendo su propio alzamiento distanciado del presente de la película por unos pocos años. Ese desdoblamiento no pasó inadvertido para la comunidad moqoit de San Javier. La película se convirtió con el tiempo en una memoria visual de la rebelión en la que muchos descendientes de la comunidad moqoit reconocían a sus antepasados. En los pliegues de esa tensión, tramada entre la memoria de una sublevación y la memoria de una derrota, se fueron elaborando múltiples capas de sentidos que llegan hasta el presente.

Greca filma una representación que excede su propio límite figurativo y convierte su ficción en un archivo visual que sigue generando debates entre quienes reconocen y valoran una mirada etnográfica que "vislumbra, distingue y representa una alteridad silenciada" (Benzi, 2018, p.142) y quienes sostienen que "no se trató de una rebelión sino de una masacre" (Valko, 2022) y, por lo tanto, cuestionan la apropiación de esas imágenes como una memoria visual porque allí se elide el hecho central que fue la matanza de más de cien indígenas.

La película ha sido y es un tema de investigación desde la antropología visual, la historia, los estudios de memoria. En San Javier, *El último malón* es parte de la memoria cultural de sus habitantes.Verónica Greca, bisnieta de Alcides, investigó cómo se fue transformando en el tiempo la relación de la gente de la localidad con esas imágenes. "Para el 50º aniversario del levantamiento, se proyectó la película y me han contado que cuando un indio caía muerto, la gente aplaudía. Eso fue cambiando y hoy la película se pasa en las escuelas y se conversa sobre esa historia", relata.

En un nuevo marco social de memoria[10], en el que se ha desestablizado la supremacía política, cultural y de género del colonizador blanco, se desplegaron nuevas miradas que abrieron la

[10] Entendemos esta categoría en los términos que plantea Maurice Halbwachs: "El individuo evoca sus recuerdos apoyándose en los marcos de la memoria social. En otras palabras, los diversos grupos integrantes de la sociedad son capaces en cada momento de reconstruir su pasado" (2004, p. 336).

temporalidad heterogénea de las imágenes que durante décadas representaron la memoria de una derrota y se recuperó, no solo la memoria de la rebelión moqoit, sino la posibilidad de interpelar su potencia política en este presente. Un tipo de tensión que nos remite al análisis que ofrece Didi-Huberman de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, cuando señala la "potencia dinámica" de las escenas que exponen las "emociones colectivas" de la sublevación convirtiendo el pathos de esa "masa", de ese "pueblo en lágrimas" que se levanta, en una dimensión política (Didi-Huberman, 2016, p. 201).

33. Fotograma de la secuencia de *El último malón* (1917) que aparece en el capítulo "Campaña del desierto" (2007) entre el 19'42 y el 19'52, realizado por Canal Encuentro.
(Link https://bit.ly/historiadeunpaís)

La secuencia de diez segundos de *El último malón* aparece en el capítulo "Campaña del desierto" entre las fotografías y animaciones que ilustran la narración del guion dedicado a reconstruir la historia de la campaña militar liderada en 1878 por el general Julio A. Roca en la Patagonia, para extender la frontera agrícola y repartir las tierras indígenas entre los ganaderos bonaerenses.

¿Cómo se debilita en nuestro ejemplo el espesor de la temporalidad que habita en estas imágenes hasta ser vaciadas de sus estratos de tiempo y de las disputas entre memorias que todavía siguen en conflicto? La distancia entre los términos malón y rebelión expone una de las tantas tensiones que hoy continúan abiertas y que no logran traspasar la frontera que aun persiste entre quienes toman el tema desde las ciencias sociales y quienes, desde los medios de comunicación, las utilizan como un documento visual desprovisto de temporalidad histórica. Un límite que interpela

las propias condiciones de aparición de estas imágenes en una época que se ha caracterizado –con particular intensidad en nuestro país–, por la riqueza de los debates sobre las memorias del pasado reciente[11] y que aun debe aprender a interpelar sus propias formas de poner en relación la historia y la memoria en términos visuales. Su inclusión meramente ilustrativa en el relato comprime y aplana la temporalidad heterogénea de estas imágenes. Los guerreros moqoit llegan al capítulo como meros *figurantes*, una categoría que en el cine hollywoodense equivaldría a los extras y que Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014) complejiza contraponiendola al modo de filmar a las masas insurrectas de Einsenstein en *La huelga* (1924), donde los cuerpos, los gestos y los afectos de esas masas se convierten en protagonistas.

En nuestro programa educativo los hombres moqoit han sido desprovistos de su nombre propio y de su historia, y su imagen, convertida en estereotipo de los indígenas que resistieron la avanzada roquista, repite la sustración de su singularidad en el imaginario nacional y desactiva su politicidad en nuestro presente. No importa acá que se trate de un guión de tono pedagógico que toma partido contra la denominada Campaña del desierto. Lo que estamos señalando es que, en tanto no se dialectice la mirada con la que se construyen estos materiales, no quedará expuesto aquello que aparece en las imágenes cuando las interpela un acto de memoria.

El programa continúa explicando el derrotero que sufrieron a lo largo de 1.400 kilómetros los grupos indígenas capturados en la campaña roquista. El guion menciona que eran llevados a la isla Martín García –situada a 50 kilómetros del puerto de Buenos Aires – y, desde allí, trasladados al Hotel de Inmigrantes, donde se entregaba a las mujeres y a sus hijos e hijas a la Sociedad de Beneficencia para trabajar como servidumbre en casas de la clase alta porteña. El dato no es exacto ya que la construcción de las instalaciones del complejo –que incluiría el hotel– comenzó en 1905. Pero mucho antes de esta fecha, en 1873, el gobierno nacional había aprobado una ley para su construcción y entre ese primer momento y su inauguración funcionó en distintas locaciones precarias lo que se conoció como Asilo de Inmigrantes. Investigadores como Pablo Mases y Diana Lenton referenciaron en sus trabajos esa práctica y Pablo Arias[12] documentó la entrega de mujeres, niños y niñas en la propia sede de la Sociedad de Beneficencia. Muchos de los indígenas capturados como prisioneros en la Campaña del desierto llegaron a Buenos Aires en barco desde el campo de

[11] Para profundizar en las derivas contemporáneas de estos debates resulta un aporte significativo el libro de Elizabeth Jelin y Ricard Vinyes (2021), *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial.*
[12] Ver más en Lenton, Diana (2010) "Algunas observaciones sobre la llamada 'cuestión de los indios' y el genocidio en los tiempos de Roca", en Bayer, O. (coord.) *Historia de la crueldad argentina. Julio Argentino Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios.*Y en Arias, Pablo (2013) "Sociedad de Beneficencia, Maternalismo y Genocidio Estructural. Colocaciones de niños, niñas y mujeres indígenas en el último cuarto del siglo XIX", en Alioto, Sebastián et al. (comps.), *Devastación. Violencia civilizada contra los indios de las llanuras del Plata y Sur de Chile (Siglos XVI a XIX)*.

concentración y distribución montado en la Isla Martín García[13]. Por el mismo río que arribaron los contingentes extranjeros que se hospedarían tiempo después en el Hotel de Inmigrantes. Ese recorrido, sus puntos de contacto y sus divergencias resuenan en la vieja construcción convertida en un museo que trabaja la memoria histórica. Es el mismo sitio donde se realizó, entre junio y agosto de 2017, la muestra *Sublevaciones,* curada por Didi-Huberman. En 1974 el edificio y el desembarcadero donde amarraban los barcos de pasajeros se convirtió en el Museo de la Inmigración. En 1990 el complejo fue declarado monumento histórico nacional. En la actualidad, el museo enuncia su misión como "un ámbito permanente de memoria y homenaje a quienes vinieron desde Europa, Asia y África" y se define como "un espacio tanto para la construcción de la memoria histórica como para la reflexión de las condiciones actuales de las migraciones; respetando a los inmigrantes que se afincaron y encontraron una patria y reivindicando al mismo tiempo a los pueblos originarios que están en la base de nuestra nacionalidad", tal como figura en su web[14].

Allí, se montaron las imágenes seleccionadas para la muestra que, en su recorrido local, sumaba algunos nombres de artistas nacionales como Abraham Regino Vigo, Annemarie Heinrich, Marcelo Brodsky y Adriana Lestido, entre otros y otras, a la itinerancia internacional en la que venían incluidas las cuatro fotos del crematorio de Auschwitz-Birkenau. También había un panel con fotos anónimas de la represión a la huelga obrera conocida como la Semana trágica, de 1919 y de una huelga de panaderos de 1911, ambas en las calles de Buenos Aires. Y es acá donde insiste la frase de Nelly Richard que usamos como epígrafe en la primera parte de este capítulo: "¿Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo si ya casi no quedan superficies de reinscripción sensible de la memoria?" (2007, p.147). Una respuesta tentativa puede ser: en nuestra propia mirada. Ella es la primera superficie de inscripción que nos impulsa a interrogarnos por la propia historia del viejo hotel, convertido en un museo cuya muestra permanente llamada *Todos los hombres del mund*o expone imágenes, documentos y objetos de inmigrantes que se hospedaron allí. *Sublevaciones* convivió en el mismo edificio durante dos meses con fotografías históricas y obras contemporáneas que modulan formas visuales de protestas e insurrecciones ocurridas en distintas fechas y geografías. Si pudiéramos agregar un panel a esta selección, pondríamos allí algunas fotos de los días en que un contingente indígena proveniente del norte argentino, que se llamó a sí mismo Malón de la Paz, se alojó en el viejo hotel, en agosto de 1946, para reclamarle al Estado nacional la devolución de las tierras en las que vivían sus comunidades. Y junto a estas imágenes, un texto que

[13] Ver más en Papazian, Alexis y Nagy, Mariano, (2010) "La Isla Martín García como campo de concentración de indígenas hacia fines del siglo XIX", en Bayer, O. (coord.) *Historia de la crueldad argentina. Julio Argentino Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios.*
[14] Ver más en: https://untref.edu.ar/muntref/es/muestras/para-todos-los-hombres-del-mundo-2/

cuestionara la afirmación que sostiene el propio museo en la presentación de la muestra permanente que figura en su web: “La Nación Argentina se formó por el acuerdo y deseo de integración de las distintas regiones que la componían y que desde el momento constitutivo apelaron al llamado *a todos los hombres del mundo*”.

Nuestro texto diría: Exaltación Flores, Teobaldo Flores y Ciriaco Condorí, son los tres hombres de la delegación coya que lograron escapar en la madrugada del 29 de agosto de 1946, cuando el gobierno peronista dio por terminada las negociaciones con los delegados del Malón de la Paz y envió a la policía a desalojar por la fuerza el Hotel de Inmigrantes. El contingente fue obligado con violencia a subirse a un tren que los esperaba en plena noche, sobre las vías que pasan frente al hotel, ubicado en una zona de carga portuaria. La foto de los tres hombres fue tomada en la redacción del semanario *Ahora* que, a lo largo de varios números, cubrió las negociaciones entre el gobierno peronista y los representantes indígenas y publicó crónicas con varias fotografías de la vida del contingente en las instalaciones del hotel. La revista fue uno de los pocos medios que dio cuenta sin censuras del abrupto y silencioso final que tuvo la estadía de la delegación coya en Buenos Aires. Un episodio divergente del relato de armonía y progreso que ilustra los pasillos de este viejo edificio, convertido en símbolo de la hospitalidad con miles de inmigrantes que pasaron sus primeros días y noches en este país y promovido como centro de exposiciones del arte contemporáneo.

34. Una de las fotografías de los días que pasaron los indígenas en el Hotel de Inmigrantes, en agosto de 1946.
35. Fotografía de los tres hombres que se arrojaron del tren en el que eran llevados de regreso a sus comunidades en el norte del país. La foto fue tomada en la redacción del semanario *Ahora*, en el que se presentaron para denunciar los hechos.

El entrelazamiento de esas imágenes junto a estos párrafos podría activar la figura del *tiempo ahora* y contrarrestar el escepticismo de la cita de Traverso, ubicada unas páginas antes, con una mirada que complejiza en el presente las memorias de las luchas, siempre inconclusas.

Capítulo 6
Construir un saber singular
Parte 1. Devolverle la mirada a las imágenes

Y ¿no sería imaginable, continuó Austerlitz,
que tuviéramos también citas en el pasado, en
lo que ha sido y en gran parte se ha extinguido,
y tuviéramos que visitar lugares y personas que,
casi más allá del tiempo, tienen una relación con
nosotros?
W. G. Sebald

Legibilidad: la invención de cada presente

¿Cómo leer una imagen que aparece ante nuestra mirada y, aunque no entendamos cómo o por qué, tiene la capacidad de afectarnos, de suscitar una pregunta que nos sorprende y no sabemos responder? ¿De qué manera podemos desplegar la trama de temporalidades que la atraviesan y acercarnos a un saber que espera ser leído, interrogado e interpretado en nuestro presente? Si nos dejamos interpelar por esta *aparición* estaremos abiertos a leer esa imagen, no sólo para reconocer lo visible o lo legible en términos de sus temas o motivos, sino para *implicar* nuestra mirada en la construcción de un tipo de conocimiento dispuesto a interrogar aquello que aún no fue leído en términos de su exposición de lo político, de su singularidad histórica y su complejidad temporal. Una distinción clave entre aquellas lecturas que reproducen y transmiten un saber en el que se han clausurado las posibilidades de ver, describir o imaginar y una perspectiva que problematiza las condiciones de su presentación en los sucesivos presentes.

Para acercarse a este no saber que se abre a una mirada abierta a la experiencia de la aparición, Didi-Huberman se aleja de los modelos de legibilidad practicados por la semiología, la iconología y cualquier ejercicio de interpretación que restrinja su accionar al campo de las representaciones capturadas en una temporalidad cerrada, para retomar la potencia del concepto desde la perspectiva dialéctica expuesta por Benjamin.

> Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice que pertenecen a un tiempo determinado; dice sobre todo que vienen a ser legibles en una época determinada. Y este advenir "a la legibilidad" es un determinado punto crítico del movimiento en su interior. Cada presente está determinado por las imágenes que son sincrónicas con él: cada ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. (Benjamin, 2009, pp. 95-96, [N, 3, I])

Recuperar el principio de legibilidad para interrogar a las imágenes en cada presente supone investigar sus singularidades históricas desde una mirada que enlaza sus múltiples pasados con su presentación en un momento preciso de la historia. Ese desplazamiento, que va de considerar a la imagen como un documento sellado e inmutable que habría que descifrar, a entenderla desde una fenomenología de la mirada que desubica y reconfigura las relaciones entre las distintas estratificaciones temporales desde un ver situado, provoca una redisposición de los lugares fijados por un orden de visibilidad que reproduce jerarquías simbólicas entre lo visible y lo no visible.

> Benjamin luchó porque la "legibilidad" (*Lesbarkeit*) de la historia pudiera articularse con su "visibilidad" (*Anschaulichkeit*) concreta, inmanente, singular. Para esto es necesario, dado que no se trata solamente de *ver* sino de *saber,* "retomar para la historia el principio de montaje (*das Prinzip der Montege)*". (Didi-Huberman, 2015a, p. 17)

La imagen que se presenta ante nuestra mirada en cada momento de la historia requiere un trabajo de lectura de sus condiciones de aparición, de sus movimientos interiores, de las continuidades y discontinuidades que exponen la trama de sus relaciones temporales. Si aquello que podemos ver se vuelve inteligible en un determinado momento histórico, nuestra mirada se orientará a leer –en este presente– las imágenes que nos ofrezcan la oportunidad de leer en ellas "la exposición de lo político" (Didi-Huberman, 2013a, p. 113). Esa mirada es la que irá en busca de aquellas imágenes que amplíen la imaginación histórica, la que trabajará para descubrir los acontecimientos que no fueron inscriptos en una historia que los reclama, la que desmontará las cristalizaciones de sentidos concentrados en símbolos atemporales. La legibilidad se convierte en una categoría central para que esta mirada pueda desplegar la temporalidad de las imágenes mediante el montaje y desmontaje de los múltiples estratos de tiempo que las componen y abrir un enfoque crítico para reconfigurar las condiciones mismas de la aparición en que ellas se exponen. Desde esta perspectiva, poner en obra la legibilidad implica actuar *en* el enlace entre la mirada y las imágenes. En este punto, y como advertencia para quien emprenda esta tarea, es preciso volver a mencionar la observación de Deleuze en la que insiste Didi-Huberman: "Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero se ven en la imagen, desde el momento en que es creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente", (2013a, p.166).

Interrogar las imágenes en cada presente no supone simplificar el nudo de tiempos que las atraviesan a *ese* presente. Significa, volviendo a Benjamin, que en *cada presente* podrán ser leídas y alcanzarán cierta legibilidad histórica. Es por esto que, allí donde dice "un determinado momento",

no debemos entender que estamos ante un cierre o un fin del devenir de las temporalidades a manos de un saber que ha capturado las imágenes y detenido sus movimientos. Practicar esta mirada crítica supone abandonar cualquier operación de totalización del sentido, de saturación de sus vacíos, de cierre lógico de un trabajo de la imaginación histórica, de clausura de sus temporalidades. Requiere ubicar la mirada que practicaba Benjamin en el "umbral del presente" para "liberar" a ese presente de la continuidad mecánica y situarnos, desde esta perspectiva, ante la presentación de las imágenes para enlazar sus temporalidades con la nuestra (Didi-Huberman, 2013a, p. 121).

Por esta vía crítica podremos despegarlas de las lecturas que diluyen en términos generales y universales las tensiones que habitan en sus singularidades y en sus memorias. Desplegar la legibilidad como categoría de análisis supone asumir una tarea estética, ética y política ante las imágenes. La misma que les corresponde a quienes, en este presente o en algún futuro próximo o más lejano, se encuentren con ellas frente a frente y vivan su propia experiencia visual ante esa aparición. Una posición que requiere un deseo que va más allá de restituir el saber de la imagen, porque de lo que se trata es de construir un nuevo saber. "Ver sabiéndose mirado, concernido, *implicado.* Y todavía más; quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo esa mirada, en esa implicación" (Didi-Huberman, 2013b, p. 30).

Una experiencia de aparición

En febrero de 2017 visité el Museo del Gueto de Terezín, en la ciudad que le da su nombre, ubicada a 60 kilómetros de Praga. Allí descubrí los dibujos de las personas que vivían en el gueto –muchos de niños y niñas– expuestos en varios paneles. Escenas de la vida cotidiana en las que aparece el sufrimiento, el dolor, la muerte próxima. Esos dibujos están poblados de detalles, de matices, son expresivos, intensos. También son elaborados, bellos y dramáticos y transmiten la voluntad de contar lo que sucedía en ese sitio. Como si haber sido despojados de sus casas, de sus trabajos, de sus vidas, más la inminencia de la muerte probable, no hubiera desalentado a esas personas a expresarse y a dejar un testimonio visual sin perder sus tradiciones culturales y retratar, con los pocos elementos con los que contaban, su situación.

A unos pocos kilómetros del museo está ubicada una antigua construcción prusiana, La Pequeña Fortaleza, Kleine Festung en alemán, que funcionaba como una prisión de la Gestapo, convertida en 1994 en el Memorial de Terezín, un sitio dedicado a la preservación de las evidencias históricas de la represión nazi en la República Checa. Después de recorrer varias habitaciones, de atravesar un estrecho túnel de cientos de metros de largo y escuchar un sucinto relato de los usos de

cada uno de esos espacios durante la ocupación nazi, nuestra guía nos condujo a una sala, nos invitó a ver una "película" que corría en loop y se despidió. Su trabajo había terminado.

36 y 37. Dibujos expuestos en el Museo del Gueto de Terezín. Fotos: Cecilia Vallina, (2017).

Allí, solos, sentados frente a una pantalla pequeña y sin ninguna mediación previa, comenzamos a ver unas imágenes sobre las que una voz en off refería los números de los trenes que transportaban a las personas judías al gueto y la cantidad de sobrevivientes que hubo en cada convoy. En el material había dos tipos de imágenes: las primeras eran escenas de grupos trabajando, regando las huertas al sol, asistiendo a un concierto, escuchando con atención una conferencia. Las segundas, intercaladas con las anteriores, eran muchos de los dibujos expuestos en las salas del Museo del Gueto de Terezín. (Link a fragmentos del montaje: https://bit.ly/463hEss)

38 y 39. Fotografías de la pantalla con el video exhibido en una sala del Memorial de Terezín. En la imagen 3, se ve uno de los dibujos expuestos en el gueto. En la imagen 4, los prisioneros asisten a un concierto organizado especialmente para ser registrado en el rodaje. Esta imagen pertenece a una de las secuencias de la película *El Führer ofrece una ciudad a los judíos,* que se incluyen en ese montaje, en el que se alternan imágenes de la película con los dibujos de las personas que estaban prisioneras en el gueto. Fotos: Cecilia Vallina, (2017).

Luego de la visita investigué ese material para saber qué imágenes nos invitaban a mirar. Así descubrí que las escenas pertenecían a una película de propaganda nazi rodada en el gueto entre agosto y septiembre de 1944 que quedó inconclusa. Su nombre en alemán era *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischem Siedlungsgebiet* (Terezín. Documental sobre la zona de población judía). La investigadora francesa Sylvie Lindeperg reconstruyó la historia del proyecto[1] del que sólo se recuperó hasta ahora apenas un tercio del registro filmado (Link a un fragmento: https://bit.ly/46b18WW).

> Este campo-gueto fue reacondicionado en ocasión de la visita de la Cruz Roja en 1944, y transformado en un lugar de descanso, y en el verano de 1944 se filmó una película bajo la presión de Kurt Gerron. (...) Esa película se llamó, como si fuese una broma, *El Führer ofrece una ciudad a los Judíos*. (Comolli, 2010, p. 50)

La "película" que se mostraba en la pantalla era un montaje en el que convivían distintas escenas filmadas por Gerron, un prisionero judío, actor y director de cine al que los nazis le encomendaron rodar una producción que retratara la vida en el gueto acondicionado para ocultar su misión exterminadora, con los dibujos expuestos en el Museo del Gueto. Este montaje, realizado setenta años después del registro de las escenas en esa ciudad-prisión, reproduce una supresión: invisibiliza el punto de vista de quien filmó esas imágenes y le niega la posibilidad de recuperar su propia mirada a quienes fueron filmados siendo prisioneros que debían representar ante la cámara una vida normal e, incluso, "expresar alegría y entusiasmo", según los relatos de testigos del rodaje que Lindeperg (2018, p. 113) recoge en su reconstrucción.

¿Cómo volver a enlazar nuestro presente con la temporalidad que habitan esas personas? Conocer las circunstancias en que fueron filmadas no es suficiente para devolverles la mirada. Necesitamos insistir, volver a mirar y sostenernos allí más allá de lo que sabemos para acompañar sus acciones, entender la elusividad de sus miradas y, al mismo tiempo, ser capaces de percibir un acto de incomodidad, un desplazamiento, un gesto de resistencia a ese orden de visibilidad que exponga un quiebre en ese presente. Un corte entre la ficción montada sobre sus propias vidas que reintroduzca el tiempo. Una traición a la temporalidad de la filmación. Aunque, como señala Lindeperg (2018): "En el conjunto de planos conservados, las miradas a cámara son raras: incluso

[1] Para profundizar este punto véase Lindeperg, S. (2018). *El camino de las imágenes. Cuatro historias de rodaje en la primavera-verano de 1944.*

los extras filmados de frente, en plano cercano, se esfuerzan por ignorar el aparato" (p. 111), la insistencia de su mirada pudo ver que "una anciana se protege el rostro con la mano para escapar al ojo de la cámara" (p. 120).

Estamos ante la exposición en el propio espacio de memoria, el campo de exterminio donde luego serían cremadas muchas de las personas que aparecen filmadas, de imágenes obtenidas en estado de amenaza, sin una explicación que exponga a quién pertenecía la mirada que ideó y filmó esas escenas. El montaje que se ofrece a quienes visitan el sitio de memoria sostiene una distancia con el saber que cargan las imágenes. Las despoja de su condición de testimonios visuales y las expone como ilustraciones planas, representaciones vaciadas de su propia historia. Su espesor temporal desaparece por obra de un procedimiento que las reúne sin explicación y desestima el conocimiento histórico elaborado sobre los acontecimientos y los procesos de memoria en los que están involucradas. Aquello que en el tiempo transcurrido entre los hechos y nuestro presente ha sido investigado y escrito sobre ellas. Darles legibilidad implica ir en el sentido contrario de toda operación que refuerce la abstracción por la que vuelven a ser expuestos como figurantes de la propaganda nazi quienes fueron obligados a representar una vida falsa. "La población interna de Terezín fue explotada a discreción, los servicios del campo pudieron movilizar sin descanso las masas de extras requisadas para la puesta en escena" (Lindeperg, 2018, p. 106).

Fragmentar el material y combinar en el montaje ambos tipos de imágenes implica desconocer las condiciones en las que fueron filmadas. Exponer cómo se produjeron supone, en cambio, liberar a las víctimas de la ficción en la que permanecen atrapadas, permitirles que nos miren y nos interpelen desde ese pasado, nuestro presente y su futuro. Exponer ese montaje al final del recorrido guiado por el sitio de memoria, luego de visitar sus barracas, sus habitaciones cubiertas de azulejos agrietados, sus largos pasadizos de piedra, expulsa en un instante la trama temporal que vive en ese inmenso y monumental espacio histórico. Vuelve atemporales las escenas que sólo pueden activar su temporalidad heterocrónica por medio de una mirada que dialectice los tiempos. Esa será la vía para que se pueda volver sensible el "aparecer político" de los pueblos que nos propone Didi-Huberman (2014c, p. 98), que nunca podrán ser reducidos a abstracciones porque su composición está formada por singularidades, diferencias, historias. Quizás, quien mejor haya practicado esta mirada sobre las imágenes filmadas en el gueto de Terezín sea Austerlitz, el protagonista de la novela homónima de W. G. Sebald, que busca a su madre entre las personas que aparecen en esos escasos quince minutos de imágenes que lograron sobrevivir.

> La imposibilidad de poder ver mejor las imágenes que, en cierto modo, se desvanecían ya al aparecer, dijo Austerlitz, me condujo finalmente a la idea de encargar una copia a cámara lenta del

> fragmento de Theresienstadt, que se extendiera a una hora entera, y realmente, en ese documento, cuatro veces más largo, que desde entonces he visto una y otra vez, se veían cosas y personas que hasta entonces se me habían ocultado. (Sebald, 2009, p. 247)

Volver a leer ese fragmento de la novela luego de este recorrido revela la potencia de una teoría de la temporalidad que trabaja para devolverle a las imágenes una duración que nos permita enlazar las miradas a través del tiempo.

Retomar, reinscribir, recrear

Esta perspectiva epistemológica asume la legibilidad como tarea y nos acerca hacia aquellas miradas que se implican en la retoma de imágenes no valoradas, poco interrogadas, perdidas o abandonadas. "Subexpuestas a la sombra" o "sobreexpuestas a las luces cegadoras", figuras con las que Didi-Huberman describe dos estados de visibilidad en los que las imágenes quedan relegadas en su aparecer político, su exposición sensible (2013a, p.14). Asumir este enfoque nos involucra con modos de ver que complejizan un orden hegemonizado por un presente que aplana las temporalidades para interrogar y recrear el saber histórico de las imágenes. Si la legibilidad nos implica en cada presente, este nuevo aparecer tendrá el índice de la politicidad que nuestra mirada sea capaz de inscribir y recrear. Esta es la premisa que guía la película *La imagen perdida* (2013), dirigida por el director camboyano francés Rithy Panh, quien rescata los restos arrumbados de cientos de rollos de películas filmadas por miembros del régimen genocida de Pol Pot, en Camboya, entre 1975 y 1979. Imágenes realizadas por los Jemeres Rojos con la misión de construir un relato de armonía y laboriosidad e instaurar un nuevo orden de visibilidad que excluía todo vestigio del pasado personal y colectivo. Estas imágenes venían a fundar otra temporalidad en la que no tenían lugar la memoria subjetiva y social. Un mundo sin recuerdos personales, sin historia compartida. Panh activa una práctica artística y una práctica política que se fusionan entre sí: reinscribir las imágenes recuperadas y, al mismo tiempo, crear imágenes propias que le permitan elaborar un relato de memoria y reconstruir su propia biografía. Su trabajo consistirá en integrar y exponer distintas secuencias y fragmentos de esas tomas documentales a lo largo de la película y recrear las imágenes ausentes. Su memoria va en búsqueda de aquellas imágenes que le fueron negadas a un chico de trece años que, a los cincuenta, decide reconstruir el relato de la desaparición de su país y la muerte de toda su familia en los campos de trabajo forzado. Ante la ausencia de esas imágenes, montará distintas escenas con figuras de arcilla dispuestas en dioramas en los que incluye una pantalla donde se proyectan los registros documentales recuperados. Las personas prisioneras,

obligadas a trabajar hasta la extenuación y la muerte en los arrozales, se convierten cada noche en el público de esas películas. Esa era la metodología que practicaban los Jeremes Rojos. Un adoctrinamiento que incluía la obligación de mirar las imágenes de una revolución que había cortado los lazos con una historia impura que debía ser depurada y les exigía olvidar sus nombres y su propio pasado. Pero la operación de Panh no se limita a reproducir la situación de espectadores cautivos. Inscribir esas imágenes en una escena que no fue filmada –una imagen perdida– invierte el régimen de sustracción de un orden de visibilidad que niega la temporalidad subjetiva y colectiva y nos invita, en este presente, a reponer un lazo y devolverles nuestra mirada. La voz en off que sostiene la narración dice: "La revolución que nos habían prometido sólo existe en la imagen. Un film político debe descubrir lo que ha inventado. Por supuesto, no he encontrado la imagen perdida. La he buscado en vano. Ahora les doy esta imagen perdida para que no dejemos de buscarla". (Link a un fragmento: https://bit.ly/45a76q8)

40. Fotograma de *La imagen ausente* (2013). En la imagen se recrea el momento en que las personas prisioneras de un campo de trabajo son obligadas a mirar películas filmadas por los Jemeres Rojos que conducen la autoproclamada revolución. El propio Panh recuperó y restauró esos registros fílmicos para componer su realización.

La retoma de estas imágenes y su exposición sensible abre una temporalidad heterogénea que nos permite enlazar nuestras miradas con la del autor que las ha buscado y recreado, con las de quienes las recuperan para su propia historia, con la de aquellos que las descubren por primera vez. En esa implicación, conviven el deseo de interrogar las formas de su aparecer político y la premura por entablar una relación ética que las considere parte fundamental de las experiencias colectivas que construyen los sentidos en la historia. En nuestro presente, sostener la propia mirada ante estas imágenes, como frente a tantas otras por descubrir, es una de las tareas de un *ver* que dialectice su

presentación, sus múltiples pasados, su potencia heurística, su capacidad de afectarnos. Un ver que recupera la duración de las imágenes para permitirnos expandir la experiencia de nuestra mirada.

Segunda parte
Alegoría e imagen dialéctica. Figuras para interrogar la historia

El tiempo no puede definirse por la sucesión porque
la sucesión no es más que un modo del tiempo.
La coexistencia es ella misma otro modo del tiempo.
Gilles Deleuze

Conceptos visuales para una temporalidad heterogénea

Una mirada que dialectice la historicidad de su objeto debe alejarse de las categorías que fijan y clausuran el pasado en un presente continuo inmutable a las disyunciones temporales, para acercarse hacia aquellas otras que lo transformen en un "presente reminiscente" (Didi-Huberman, 2010b, p. 117). Retomar figuras que suspendan la progresión homogénea del presente y pongan en movimiento el saber histórico para interrogar las tensiones entre los objetos de la cultura que interpelan nuestra mirada y el sustrato material y temporal del que provienen. Desde esta perspectiva, Didi-Huberman recupera en sus análisis de la temporalidad en las imágenes visuales distintas categorías desplegadas por Walter Benjamin en sus obras: el concepto de alegoría propuesto en el *Origen del drama barroco alemán* (1990) y el de la imagen dialéctica, presentado en el *Libro de los Pasajes* (2013) y en *Sobre el concepto de historia* (2009).
Ambas figuras contienen, con distintas proyecciones y rendimientos, dimensiones productivas para complejizar el análisis de la temporalidad histórica de las imágenes. En ellas, el pasado y el presente han sido convocados por una mirada dialéctica que expone sus discontinuidades e interpela sus memorias en la búsqueda de una nueva legibilidad y visibilidad.

Así entiende Didi-Huberman el valor de la alegoría barroca benjaminiana, como una figura que "*interrumpe,* suspende el desarrollo cronológico de la acción" y expone "la huella de la historia: en su materialidad singular" (2010b, pp. 147-150). Características que aportan una productividad crítica, en tanto figura en la que se expone la heterocronía temporal y la multiplicidad de significaciones en la que se expanden las posibilidades de intervención de una mirada que dialectiza las relaciones temporales y reconfigura los sentidos cristalizados, sin sintetizar singularidades.

En el despliegue de su método epistemológico construido desde el marco del materialismo histórico, Benjamin retoma la figura de la alegoría y su forma gráfica, el emblema –un montaje de imagen visual y signo lingüístico– para disputar las visiones historicistas del progreso que dominan la disciplina histórica y proliferan en la atmósfera política y cultural de fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, de la Revolución Rusa y el avance del fascismo en Europa –para ubicar tres de los acontecimientos centrales que signaron y modelaron el pensamiento intelectual sobre las relaciones entre política y cultura de la época– marcarán la atmósfera en la que se procesaron esos debates.

En este contexto, cargado de tensiones visuales en las que se entrecruzan desde el impacto de la estetización de la política que despliega el nazismo y los totalitarismos, hasta la democratización cultural que implicó el acceso masivo a las salas de cine, Benjamin produce su teoría del conocimiento histórico en la que explora nuevas figuras conceptuales que reconfiguran las relaciones entre imagen, memoria, temporalidad y política. Desde esta perspectiva epistémica, el historiador materialista recoge las ruinas de la historia –no las imágenes depuradas del progreso o las publicidades que alientan el fetichismo de la mercancía, sino los deshechos y los restos ignorados u olvidados de sus derrotas– y los resignifica desde una mirada dialéctica situada en un presente que ha intensificado sus posibilidades de disyunción consigo mismo. En esa ubicación temporal, con la mirada extendida hacia un pasado que lo implica, interroga las memorias inscriptas en los fragmentos dispersos, los restos mudos, las imágenes ambiguas, cuya materialidad resiste reducirse a un solo significado.

En la sección "Alegoría y trauerspiel" *de El origen del drama barroco alemán*, Benjamin recobra la temporalidad que habita la alegoría en tanto forma "móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su transcurrir" (1990, p. 158) abierta a la interpretación, contraria al lugar que ocupa el símbolo como figura retórica en el Clasicismo y en el Romanticismo, que representa "la idea misma encarnada y hecha sensible" (1990, p. 157). En el símbolo, el tiempo se cristaliza en torno a una significación que se expone en un "presente instantáneo" que aspira a la universalidad y la atemporalidad. En la alegoría, su carácter fragmentario y material, su ubicación espacial singular, rasgos que Didi-Huberman observa como su "inmanencia política" (2013a, p. 150) serán las cualidades que alterarán la continuidad cronológica del tiempo. En este punto cabe mencionar la distinción que señala Buck-Morss cuando refiere que "la recuperación de Benjamin de la 'práctica alegórica' es parte de una construcción conceptual que busca dotar a su teoría de figuras visuales que funcionen como conceptos" (1995, p. 35).

El ejercicio de la práctica alegórica abre una escena de lectura para aquellas imágenes visuales que llevan la huella de la historia y rehúsan ser leídas o pensadas como una totalidad que

ha perdido las trazas del tiempo que las transita, las moldea y las convierte en un objeto singular. Su condición es ser fragmentarias, vestigios perdidos que han llegado hasta nuestro presente y solo mediante una mirada dialéctica que ponga en juego la memoria y convierta ese presente en un tiempo ahora abierto a las posibilidades de la interpretación, podrán ser rescatadas de las narrativas lineales que clausuraron su saber para reinscribirlas dotadas de una nueva visibilidad.

La alegoría es la figura con la que Didi-Huberman analiza los fotoepigramas practicados por Brecht en el *ABC de la guerra* entendiendo que "replantean a su manera la antigua cuestión de las relaciones entre visibilidad y legibilidad" (2013a, p. 140). En este caso, como en muchos otros, su método de análisis de las imágenes visuales persigue los rastros de las preguntas benjaminianas ligadas a las formas en que el pasado llega a nuestro presente y el modo de convertir ese tiempo ahora en un "presente reminiscente" (Didi-Huberman, 2006, p. 135). Si la imagen hace sensible y vuelve visible la historia y el modelo dialéctico es su método, el principio constructivo del montaje será el procedimiento que interrumpa la sucesión continua del tiempo y exponga su heterogeneidad, sus desvíos, sus síntomas. Mientras la práctica alegórica recuperaba restos y fragmentos que venían a recordarnos las derrotas, la desintegración de la materia y la finitud de la vida, el recurso del montaje intensifica el poder de una mirada dialéctica que, dotada de una nueva capacidad heurística, crea un espacio temporal y visual en el que se reconfiguran y revitalizan las relaciones entre los distintos estratos de tiempo.

> La presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un "flash luminoso" de verdad, es la "imagen dialéctica". (Buck-Morss, 1995, p. 245)

En ese espacio temporal, no se produce el reencastre del pasado con el presente, por el contrario, es el *tiempo presente* el que polariza y tensiona los extremos del tiempo. Para Benjamin el "ahora de cognoscibilidad" (2009, p. 113) es el momento temporal donde opera la política y "obtiene el primado por sobre la historia" (2009, p. 15). Asumir esta posición implica desidentificar ese presente de sí mismo e interrumpir el vaciamiento de estratos temporales que conlleva la continuidad abstracta que practica el historicismo. Crear un espacio de imágenes que dispute el orden simbólico y político con una perspectiva revolucionaria y emancipatoria. Tal sería la potencia atribuida a la imagen dialéctica, un concepto que excede lo visual –ya que involucra otras dimensiones como la imaginación, la configuración como praxis constructiva, el carácter de la experiencia, el diferencial temporal–, al mismo tiempo que sirve de modelo epistemológico para complejizar el análisis de las imágenes visuales. Una figura teórica cuya plasticidad permite

interrogar la experiencia de formación de imágenes de pensamiento en un espacio epistémico que sostiene las tensiones entre pasado y presente, sin la preminencia de un tiempo sobre otro.

Ahora bien, ¿cómo aparece una imagen dialéctica? Su condición no está dada en tanto objeto independiente de la mirada que interpreta y elabora. Para que se forme una imagen dialéctica tiene que haber una mirada crítica que interpele las superficies de inscripción de lo visual en tanto "acontecimientos de lo sensible", tal como lo plantea Didi-Huberman (2014c, p. 93). Será ella quien ofrezca los recursos para convocar un choque de temporalidades, ese instante fulgurante ilustrado por Benjamin con la metáfora del "relámpago" (2013, p.744, [N, 3,1]). Sus herramientas son una dialéctica que tensiona pero no resuelve la negatividad ni sintetiza sus latencias, sino que reconfigura las relaciones entre sus elementos, sus temporalidades heterogéneas, junto al montaje como procedimiento visual que puede operar en la construcción y reconstrucción de las formas fijas para ofrecer nuevas figuras del tiempo y la historia. Un breve momento que solo podrá advenir a partir del trabajo crítico de la memoria que, en su exposición de las supervivencias y los anacronismos, permitirá elaborar ese *presente reminiscente* que reclama Didi-Huberman.

La retoma que practica Didi-Huberman del concepto benjaminiano ubica esta complejización de la temporalidad en el interior de la imagen visual y materializa el espacio epistémico de formación de imágenes de pensamiento en instancia de aparición de la imagen como exposición política de los pueblos y de las nuevas figuraciones que allí se implican. En ambas figuras conceptuales, la imagen dialéctica se convierte en una categoría clave para *volver sensible* la temporalidad heterogénea de las imágenes en tanto haya una mirada que se implique en cada presente y, ubicada en ese breve momento, las interrogue.

> (...) una imagen que critica la imagen –capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica–, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. (Didi-Huberman, 2010b, p. 113)

Desde esta perspectiva, una mirada crítica deberá, no sólo desmontar las tautologías visuales, sino también alterar la relación entre el objeto y quien lo mira. Ubicar el "momento" en el que se entrelaza nuestra mirada y aquello que en la imagen nos la devuelve, supone situar un espacio de tiempo en el que se cruzan el pasado y el presente. El ahora de la cognoscibilidad se materializa conceptualmente para ofrecer una experiencia política y visual que puede reconfigurar el tiempo inerte en un tiempo emancipado de la sucesividad y dar paso a un modelo de temporalidad en la imagen cuyas cualidades sean la heterogeneidad, la multiplicidad, la pluralidad. La imagen dialéctica requiere esta mirada para construir un tipo de duración en la que el choque, la fulguración

y la tensión enriquezcan la constelación temporal imaginada por Benjamin, en la que –en cualquier instante– se abriría un "diferencial de tiempo", "una noción de tiempo entendido como una suerte de desdoblamiento, como una no identidad que deja su marca en el tiempo (más que el tiempo habilitando la diferencia), de una diferencia inscripta en la propia temporalidad" (García, 2014, p. 124). En ese intersticio, entendido no como intervalo sino como espacio de experiencia, se dialectizan las relaciones temporales en la imagen y se produce la oportunidad para la historia materialista de construir una imagen dialéctica y elaborar una nueva legibilidad.

La implicación de la mirada es un punto nodal de la potencia cognoscitiva del concepto visual puesto en juego en el análisis de Benjamin, como de la revitalización de su capacidad heurística, tal como la practica Didi-Huberman. Devolver la mirada al pasado implica ubicar a la memoria, no como una facultad complementaria de la construcción historiográfica, sino como la dimensión subjetiva y colectiva que va a desubicar cualquier purificación de las temporalidades, cualquier totalización del sentido o detención de las potencias –políticas, estéticas, afectivas– que ponen en movimiento la continuidad de la experiencia humana.

Continuidad que no es "sucesividad" ni "coexistencia", ni "duración o permanencia", tal como señala Deleuze, identificando los modos del tiempo kantiano de la modernidad, precisamente porque "no se puede definir el tiempo por ninguno de los tres puesto que no se puede definir una cosa por sus modos" (2008, p. 44). La perspectiva de Deleuze sobre la presencia del tiempo en la imagen será otra de las referencias filosóficas significativas sobre las que Didi-Huberman construye su propio modelo de temporalidad en la imagen dialéctica. En primer término, la valorización de la *experiencia* devenida del "poder constituyente del espacio y el tiempo" traza una afinidad desde donde pensar la singularidad del presente que se desindentifica de su fijeza; junto a la inmanencia del aquí y ahora, en un espacio y un tiempo situados. Su definición de la imagen visual como el ámbito donde se "vuelven sensibles" y "visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente" (Deleuze en Didi-Huberman, 2012, pp. 22-23) opera para Didi-Huberman en la misma dirección del concepto benjaminiano de imagen dialéctica. El punto de encuentro es la heterogeneidad temporal de la imagen, pero mientras que para Benjamin la dialéctica es la noción filosófica que encuentra en el montaje el procedimiento constructivo para reconfigurar la historia, Deleuze se limitará a reconocer la "dialéctica de la forma" que practica Eisenstein. Así lo expondrá en su análisis de la película *El acorazado Potemkin* (1925): "No hay un solo vínculo orgánico entre dos instantes, sino un salto patético, en el que en el segundo instante adquiere una nueva potencia, porque el primero es pasado en él" (Deleuze en Didi-Huberman, 2017a, p. 303).

Aquí habría una interpretación del movimiento dialéctico en tanto *intensificación* del pathos más que como un reconocimiento de la dialectización del tiempo desde la cual el montaje crea un tercer término.

A pesar de este acercamiento en el que se vinculan dialéctica y montaje, su posición epistemológica –adversa a toda noción que intervenga a favor de una síntesis o una reducción de la multiplicidad–, marcará una distancia entre ambos autores. Sin convertir esa diferencia en un obstáculo, Didi-Huberman avanza en las coincidencias con Deleuze. Así, reiterará con insistencia su frase "la imagen es el lugar donde las relaciones de tiempos se vuelen irreductibles en el presente" en muchas de sus investigaciones, como quien busca inscribir con claridad una alerta a quien se arriesgue a una lectura crítica de la temporalidad. Una advertencia para recordarnos con este término, "irreductible", que abrir el tiempo en la imagen sólo es posible a partir de un trabajo que establezca relaciones entre distintas temporalidades sin diluir sus singularidades, ni sintetizar sus complejidades, porque es allí donde se expondrá la heterogeneidad temporal.

Ambas perspectivas filosóficas le reconocen a la imagen ser ella misma creadora de relaciones temporales donde el tiempo encuentra su medio de exposición. Mientras Benjamin aporta la dialéctica en suspenso como método de intervención para desmontar el tiempo y desplegar la experiencia de una mirada crítica, Deleuze actualiza un concepto de imagen cuya materia es la heterogeneidad temporal, la multiplicidad de temporalidades al interior de la propia imagen.

Didi-Huberman practica con sus referencias teóricas el método benjaminiano: en cada uno de sus libros repasa los parágrafos que componen la figura de la imagen dialéctica y la productividad de su modelo de temporalidad. Nos comparte una obra en permanente montaje, como quien expone su mesa de operaciones y muestra sus materiales. No sólo el resultado sino el proceso de trabajo. En esa constelación de autores, Benjamin será para Didi-Huberman un compañero inescindible de su propio pensamiento, pero, al mismo tiempo, identificable. Nunca habrá una subsunción de las ideas matrices sino una permanente reposición que, en cada caso, deriva hacia otras preguntas y construye nuevas constelaciones de pensamiento. Ese diálogo, una afinidad indeleble, acompaña su propio despliegue teórico. Allí donde Benjamin amplió la categoría de experiencia a favor de la acción política, Didi-Huberman hará lo propio con la experiencia de la mirada y del acontecimiento visual. Su versión avanza hacia la construcción de una duración, una retemporalización que expanda la productividad interpretativa de la mirada a través de las categorías de síntoma, supervivencia, anacronismo e imaginación para expandir el tiempo en las imágenes.

Sensibilizar la mirada frente a la historia personal y colectiva

Para darle duración a una imagen es preciso construir una mirada que esté dispuesta a implicarse desde su presente, su propia historia, sus emociones. Este es el trabajo que emprendió João Moreira Salles en su documental *No intenso agora*, (2017), en el que recupera registros

fílmicos de protestas y levantamientos políticos ocurridos entre 1966 y 1968 en distintas ciudades del mundo y los inscribe en un extenso montaje de casi dos horas, junto a una selección de archivos familiares.

El nombre del documental pone en primer plano la apuesta temporal sobre la que se construye la película. El pasado y el presente se convierten en un nuevo ahora ante la mirada del director. En ese cruce singular, su mirada interroga los síntomas, las supervivencias, los anacronismos de diversos fragmentos visuales de múltiples orígenes cuyo elemento en común es su pertenencia temporal: un viaje de su madre a China en 1966 y las insurrecciones políticas de 1968. En el cruce de ambos tipos de materiales, su mirada pondrá en movimiento las múltiples temporalidades de estas imágenes confrontándolas con su memoria personal.

Construida entre el documental de creación y el found footage, *No intenso agora* abre un espacio en el que se intensifican las relaciones entre las temporalidades, allí aparece el ahora, el tiempo de una nueva interpretación de la imagen. Su mirada será la que interrogue las imágenes documentales rescatadas para el mundo visual como resultado de un extenso trabajo arqueológico realizado en decenas de archivos audiovisuales, junto a registros fílmicos familiares con los que interrogará su propia memoria. Una metodología de exhumación de las imágenes convertidas en una superficie sensible para releer la historia compartida y la historia personal. Una composición en la que se montan y desmontan escenas de la China comunista, películas de la época, noticieros televisivos, archivos olvidados, famosos y anónimos. Su método de montaje trabaja sobre la desclasificación y la constelación, dos procedimientos que atraviesan toda la película.

Desde la primera secuencia, Salles opera una desclasificación al exponer una imagen de su madre y hacer público lo íntimo y familiar. Las siguientes imágenes de archivo que aparecen, un registro de una fiesta al aire libre fechada en 1968 en Praga, funcionan casi a la manera de un manifiesto del propio filme. La voz en off dice: “Sé que estas personas están felices. Imagino que quien filma también lo está”. En esa diferencia se plantan varios de los principios constructivos del autor ante las imágenes. Salles lee la escena y afirma que esas personas “están felices”, en ese momento, en ese lugar, e inmediatamente, agrega: “imagino que quien filma también lo está”. (Link 1: https://bit.ly/3Q0NcJQ)

Para Salles las imágenes no son sólo el resto de un registro tomado en otro tiempo y otro lugar. Son también la materia que carga la mirada de aquellos que produjeron esas imágenes, el campo y el fuera de campo se amplían como conceptos que delimitan lo visible/ invisible y se complejizan. Esas personas que bailan y ríen también estuvieron expuestos a la mirada de quien los filmó y que, de algún modo, carga sobre sí la época a la que pertenecen unos y otros. Y es en ese encuentro entre ese pasado suspendido y el presente de la mirada del director, en el que se abre una

brecha en el tiempo, no como intrusión anacrónica que distorsiona el pasado desde una lectura forzada en el presente, sino como la posibilidad de leer los hechos desde el movimiento que los recuerda y los construye en el presente de la mirada que los interroga.

El manifiesto de Salles expone los propios límites de las imágenes para dar cuenta de los sujetos y de la época a la que pertenecen y de la que se convierten en testimonio voluntario o involuntario de un tiempo, según las condiciones en que se haya realizado ese registro. La segunda secuencia –que también es un procedimiento de desclasificación– es un registro familiar, dice Salles, "de una familia que no conozco", exponiendo la distancia que guarda con estas imágenes, pero a las que, sin embargo, acerca hacia su mirada. En una descripción pausada, minuciosa, observa un elemento que durante mucho tiempo quizás, no haya sido percibido por otras miradas. Una madre y sus hijas pequeñas se mueven frente a la cámara, cuando ellas saluden, ríen y se acercan, la niñera negra se aleja y se coloca fuera del centro de la escena, siguiendo los pasos de una coreografía social que no incomoda a sus protagonistas. "No siempre sabemos lo que filmamos", dice la voz en off, enunciado su posición y exponiendo su capacidad de desclasificar el protocolo de lectura de quien hubiera tomado esas imágenes. (Link 2: https://bit.ly/3F24wbd)

Salles construye una forma poética y crítica, una imagen dialéctica que altera la lectura convencional de los registros audiovisuales con los que compone su película. Altera porque reinventa, desvía o reescribe el protocolo visual que cargan originariamente estas imágenes. Así trabaja el registro del viaje a China de su madre en 1966, uno de los núcleos significativos sobre los que volverá en distintos momentos del documental. La voz en off de Salles lee y mira esas imágenes desde su posición de hijo: "Mi madre había ido a ver una cosa y acabó viendo otra, no el pasado sino la historia en acción". (Link 3: https://bit.ly/48DN7TF)

Su uso del material en el montaje trabaja para darles una nueva legibilidad a las imágenes. Retoma secuencias filmadas por su madre y las monta junto a una descripción de China del escritor Alberto Moravia, quien ve en ese país "no miseria sino una ausencia de riqueza, todos son pobres y tienen lo que les basta para vivir. Una vida plena ajustada a las necesidades reales de la humanidad. La pobreza muestra una fase decente, orgullosa". (Link 4: https://bit.ly/46Cm5dx)

Un contrapunto entre miradas que se repetirá en otras escenas del filme. Allí donde Moravia ve la forma de una serpiente en la Gran Muralla China, su madre imaginará un río. Una forma de poner en juego las diferentes evocaciones y asociaciones que las personas experimentan frente a las imágenes. Salles activará así la legibilidad de imágenes montándolas más de una vez para confrontarlas con textos que refieren a esos mismos sitios o momentos, pero que fueron escritos por distintas personas.

A partir de este tipo de recursos, Salles pone en juego diversas experiencias perceptivas frente a un mismo registro visual y en esa multiplicación de reflexiones existenciales y políticas ante un paisaje, un monumento histórico, un desfile militar, una manifestación de protesta, se abre una nueva temporalidad que permite leer las imágenes. Frente a estas operaciones, se vuelve tangible la potencia del concepto visual benjaminiano y la reformulación que practica Didi-Huberman.

> Todas las imágenes de la historia necesitan no sólo una leyenda –como Walter Benjamin insistía en su ensayo sobre la fotografía– sino una *leyenda dialectizada*, una leyenda al menos redoblada. Una toma de palabra polifónica ante la historia. (Didi-Huberman, 2013a, p. 163)

Estamos ante una mirada que opera mediante la desclasificación y la constelación, recursos del montaje que tensionan la temporalidad de las imágenes y construye un relato que interroga la historia personal y política en las imágenes. Salles experimenta, con la libertad de quien ensaya una forma en la que se articulan nuevas relaciones entre las palabras y las imágenes. Monta una escena con una nueva intervención de la voz en off, deja en negro la pantalla para que prevalezca el sonido durante algunos minutos, sin temor a la discontinuidad visual, –así como es preciso mirar, es preciso escuchar–. Practica un montaje no lineal, ni en el plano visual, ni en el plano sonoro. En esta paleta de procedimientos insiste una posición: no hay una *totalización* del sentido de estas imágenes, de su carga simbólica o epistemológica. Hay un "entre" las palabras y las imágenes, una relación que construye una nueva legibilidad a partir del montaje y de la imaginación.

En su reconstrucción de Mayo del 68 en París, pero también de los días que vinieron después de la Primavera de Praga, o en las manifestaciones en Río de Janeiro en ese mismo año, Salles compone un friso de los cortejos que acompañaron los entierros de las víctimas que murieron en las revueltas protagonizadas por jóvenes que reclamaban en distintos países y con distintos matices, más libertad. Los muertos son varones jóvenes, obreros y estudiantes. Gilles Tautin en París, despedido con el puño en alto por los jóvenes en su funeral. Otro, un operario francés, Pierre Beylot, que "fracasa como símbolo de la revuelta", en la interpretación de la mirada del director. Edson Luís, en Río de Janeiro, un joven pobre despedido "con más indignación que dolor", como lo describe la voz en off. El cortejo del checo Jean Palach, el joven que se roció con nafta y se inmoló en señal de protesta ante la pasividad de sus compatriotas que aceptaron con resignación la ocupación rusa.

El estudio de las emociones y los gestos –las *Pathosformeln*– que realiza Salles en las distintas imágenes de archivo de los cortejos de las víctimas agrega un nuevo tipo de elemento en su modo

de tomar posición frente a ellas. Las expresiones de dolor ante la derrota o el silencio ante la muerte trágica de un joven de diecinueve años, los movimientos de los cuerpos alertas, sus puños en alto mientras trasladan un féretro por una avenida de País, el llanto de una mujer sostenida por la muchedumbre en Río de Janeiro, el brazo de un manifestante que se extiende para tomar impulso con todo su cuerpo al arrojar una piedra, "cual atleta olímpico", expuesto en cámara lenta, señalan la insistencia en una mirada que *cava* en lo visible y *desgarra* lo sensible. (Link 5: https://bit.ly/3RKsZcS)

Las relaciones que Salles establece en el montaje *entre* y *en* las imágenes, sumadas a las reflexiones que desgrana la voz en off con un ritmo pausado y un tono sereno y casi íntimo, exponen el trabajo de elaboración de una mirada crítica que se propone darles una nueva legibilidad y una nueva sensibilidad a esos registros audiovisuales. Uno de los usos de los archivos recuperados es exponer imágenes que no fueron incluidas en los materiales audiovisuales que se produjeron vinculados a los hechos de las revueltas del 68 en distintos lugares del mundo. En su pesquisa de esos archivos, Salles encuentra fragmentos fílmicos que contienen escenas de las manifestaciones en Praga. Localiza varios metros de película sin autoría atribuida que nombra por el número de rollo. Así, Salles intenta comprender el contexto que rodeó las imágenes del rollo 25, tomadas desde una ventana, que muestran el ocaso de la llamada Primavera de Praga y el ingreso de los tanques soviéticos que vinieron a poner fin a los reclamos de libertad del pueblo checo. Nos cuenta que en el rollo 127 se percibe la intención de contar una historia. (Link 6: https://bit.ly/3PJV15y)

La parte final fue tomada desde un televisor y entendemos que la sublevación había sido reprimida y quien filma ya no puede filmar en la calle. Son, para Salles, un testimonio y respeta su falta de sonido, de film casero que puede tener el estatuto de diario personal y, al mismo tiempo, de acto político de resistencia. Así como analiza el contexto que rodeaba a quien tomó esas imágenes, Salles subraya también lo que está ausente, lo que no fue mirado, como hace con las imágenes del entierro de Edson Luís, en Río de Janeiro. "No se ve el aparato represor", dice la voz en off y agrega "la literatura y los filmes no hablan de la familia de Edson ni los muestran". Es la misma operación que implica alterar el orden de lo visible y lo no visible, de interrogar en lo visible lo que fue sustraído. Por este camino Salles coloca en su documental las imágenes de la marcha en apoyo al presidente De Gaulle, luego del discurso que pronunció por radio el 30 de mayo. Y el principio del documental *Les deux marseillaises* (1968), de Jean Louis Comolli y André Labarthe que abre con ese mismo discurso de De Gaulle, pero que no incluye esa marcha y cuyo tema es la campaña política de las elecciones legislativas que se realizaron en junio de 1968. "Ni este ni otro filme mostraron lo que vino después", reflexiona la voz en off, tomando una posición crítica respecto al recorte que eligieron los documentales para retratar las revueltas del 68. Y mostrar así su distancia

respecto de ellos y señalar su propio trabajo para problematizar el saber histórico sobre estas imágenes.

Salles construye un camino para salir del momento de la revuelta, muchas veces recortada dentro de sus bordes más potentes. Como si ese recorte practicado en las rememoraciones del Mayo francés contribuyera a conservar, si no intacto, al menos vivo el espíritu de esos días. Lejos de esa reserva temerosa a mirar lo que siguió, Salles busca archivos del día después. Cuando los obreros volvieron a entrar a las fábricas y los estudiantes a clase. Encuentra un filme inconcluso. Son diez minutos de material filmados en la puerta de la fábrica Wonder, luego de la votación en la que los obreros y obreras decidieron por mayoría levantar la huelga que ya llevaba tres semanas. La secuencia registra el malestar de una obrera ante la votación, el fin de sus ilusiones, del regreso al trabajo en las mismas condiciones en las que habían entrado en huelga. Hasta aquí, un mero registro de un momento significativo de lo que vino después del fin de la revuelta. La voz en off, otra vez nos ayuda a mirar. Nos guía entre los personajes y nos señala la inversión de los roles. La figura del estudiante que hasta hace unos días hegemonizaba todas las filmaciones había perdido el lugar central. Ahora era un "figurante" ubicado en un costado del plano y su palabra ya no lograba el mismo encantamiento. Salles indaga en las capas de su memoria cómo reaccionó su propia familia ante las revueltas de mayo en París. La voz en off reconstruye el recorrido cruzando en auto la frontera con Bélgica para abordar un avión desde allí y dejar atrás Francia, la sublevación, la alteración del orden establecido. Un trabajo de arqueología psíquica, de reconstrucción de memoria de sus días de infancia que expone la biografía de quien narra, y muestra así la distancia entre esos mundos. Y, al mismo tiempo, la posibilidad de construir una memoria colectiva a través de fragmentos, de registros anónimos, de filmes incompletos, de fotos famosas resignificadas no sólo por el paso del tiempo, sino por los procedimientos que se ejercen sobre ellas en el montaje.

¿Se puede desclasificar un graffiti de Mayo del 68? El intento busca darle una nueva legibilidad a una frase que nació en medio de la revuelta y terminó impresa en pósteres baratos pegados en habitaciones de adolescentes. Salles la lee desde el presente, desprovista del ardor de la sublevación política. Desde ese lugar, nos relata la historia de la frase "Sous le pavé, la plage" ("debajo de los adoquines, la playa"). Hay un afán de historizar lo que el mercado capturó y volvió intercambiable, es decir, mera mercancía. El director le atribuye su creación a dos jóvenes publicistas y esto lo decepciona, como quien detectara una gota de impureza en el mar revuelto de la sublevación libertaria, una pista que pareciera venir a explicar algo del fracaso del 68. Esa decepción no cierra las preguntas, que continúan. Su mirada acepta las impurezas y nos propone encontrar algo más que una consigna atrapada en una mercancía.

El documental cierra con una secuencia en la que aparece una imagen de Mao Tse Tung escribiendo, sobre las que Salles leerá un fragmento del novelista Per Petterson en el que imagina qué estaría escribiendo el líder chino cuando posaba para ese retrato. Ojalá un poema, dice Petterson. Allí Salles encuentra un cruce. La afinidad entre un escritor sueco que anhela el lirismo de la revolución antes que el programa político o la evocación de los millones de cuerpos reales que el régimen debe ser capaz de alimentar y las anotaciones finales del viaje a China que encontró el director. "Al choque del encuentro inesperado le sigue la inefable emoción de la forma inusitada", anotó la madre de Salles, con tono benjaminiano. La mujer sensible, burguesa y diletante realiza un viaje pago por una revista de arte en el que siente un impacto estético y existencial. Su hijo, que al principio de la película coloca esos dos adjetivos, como quien pone la distancia necesaria para situarse frente a unas imágenes familiares, advierte la conmoción de su madre ante el paisaje cultural y político de la China del 1966. Y entiende, hacia el final, a esa mujer que anotó "las manos chinas, las más lindas del mundo" y que comprendía "las raíces religiosas de las manifestaciones que glorificaban a Mao". "Mi madre, abierta a la belleza de este mundo", dice la voz en off (Link 7: https://bit.ly/45eshYo).

Salles acorta la distancia temporal e íntima con su madre a través de las imágenes, un medium para acercarse y comprenderla, para sentir algo de lo que ella, una mujer de treinta y siete años en un viaje mundano y fascinante, experimentó.

41. Fotograma de *No intenso Agora* (2010). Una imagen de la filmación del viaje de la madre de Salles a China en 1966.

Este documental produjo muchas lecturas. Es llamativa la coincidencia en algunas que le reclamaron "elidir" la pregunta por la revolución como horizonte o exponer una "melancolía sin

inscripción en el presente" (Trímboli, 2018), expresar una "alegría prepolítica frente a la felicidad intensa de la revuelta", convertir un "combate en una danza" mediante el uso del "ralenti", mostrar "el lado oscuro" del Mayo Francés, o elegir imágenes que "no se conmueven por la eclosión de la historia" (Tatián, 2020). En cada una de estas frases aparece una voluntad de totalización.
La mirada del director debería ser la que reacomode el plan maestro y reubique estas imágenes para que contribuyan a *ver* la revolución como horizonte. Para estas miradas, las imágenes son un medio para alcanzar un fin. No les cabe el trabajo de elaboración frente a su singularidad, a lo que en ellas se expone de la historia personal y colectiva. Buscan la razón en la historia. No habría nada que leer allí, ni emociones, ni gestos, ni síntomas. Las imágenes deberían presentificar la revolución, no temporalizar la historia. *No intenso agora* es un documental que enfrenta estas preguntas y ensaya respuestas en el entrelazamiento de dos horas de imágenes de diverso espesor crítico y estético. Algunas son personales, íntimas, frágiles, otras son políticas y toman posición frente a experiencias singulares y colectivas de intervención en el presente, algunas más, casi todas, son ejemplos de la capacidad de las imágenes para convertirse en un espacio de emoción y pensamiento a la vez.

Parte 3
La imaginación política. Nuestra potencia común

Cuando se habla de primavera es porque algo
muy copado está pasando. Hay como un
ambiente libertario en el aire y empiezan a pasar
cantidad de cosas. Y el FLH era producto de eso.
Jorge Luis Giacosa

Entre la mirada y la imaginación

Para para leer y crear imágenes visuales que expongan nuestras historias singulares y colectivas hace falta convocar a la imaginación como la facultad que nos permitirá ensayar nuevas formas de enlazar lo sensible y lo inteligible, la ausencia y la presencia, el pasado, el presente y el futuro. No para cumplir "el papel de la mediación pura asignado por Kant en el esquematismo trascendental" (Barcella, 2017, p. 92), una mediación que opera como conector entre la causalidad y la experiencia, sino en tanto intervención de una facultad dotada de una potencia cognoscitiva capaz de modular un nuevo saber sobre nuestro extenso mundo visual y sobre las imágenes en singular.

Frente a escenarios apocalípticos que clausuran la disposición hacia el futuro, capturados por lógicas discursivas y visuales –mediáticas, culturales, políticas– que debilitan los procesos de memoria y deshistorizan y destemporalizan las prácticas sociales, la imaginación en su dimensión política tiene la tarea de enriquecer y sensibilizar "la experiencia compartida" del "mundo imagen" (Buck-Morss, 2005, p.159). Cuestionar, incluso, este mismo tipo de figuras como "mundo imagen", en la que las imágenes ocuparían la totalidad de la superficie que habitamos sin resquicios, sin intervalos, sin pérdidas ni espacio vacío para la imaginación. Se trata, entonces, de discutir las hegemonías de lo visible y lo no visible, no para invertir mecánicamente el orden de un dualismo conceptual que ha mostrado sus límites –y en especial en el par imaginable/ inimaginable–, sino para complejizar los conceptos que construyen nuestra mirada y practicar una retemporalización y resignificación de las imágenes desde una nueva trama interpretativa. En esta articulación productiva, la imaginación se convierte en una dimensión imprescindible para desmontar las tautologías visuales y temporales que comprimen el saber de las imágenes y su capacidad de afectarnos en términos éticos, estéticos y políticos en nuestro propio presente. Desde esta perspectiva, Didi-Huberman despliega un pensamiento que busca restituir la duración en las imágenes para leer e interpelar las formas que asume la temporalidad en cada presente y producir un movimiento que altere la fijación de las formas y la clausura de la significación. "Articular la mirada y la imaginación, según la precisa definición de Baudelaire que dice que la imaginación es una facultad 'capaz de percibir de entrada [...] las relaciones más íntimas y secretas entre las cosas'", anota Didi-Huberman, ubicando la articulación inescindible entre ambas dimensiones (2015b, p. 21).

Pero esta facultad no ofrece su potencia si no se complejiza la legibilidad de las imágenes mediante una lectura de la temporalidad que abra una nueva relación, no sólo hacia una reinterpretación del pasado histórico, sino hacia una reconsideración del presente entendido como la "brecha en el tiempo", la figura propuesta por Hannah Arendt (1996, p. 16-17), donde se "romperá el flujo indiferente de la temporalidad". Esta valoración del presente como un espacio de tiempo donde el pensamiento encuentra la posibilidad de enlazar el "ya no es" y el "todavía no es" (Arendt, 2003, p.144) viene a enriquecer la categoría de temporalidad heterogénea en las imágenes construida por Didi-Huberman. La imaginación será la facultad que enlazará el pensamiento abstracto y la experiencia sensible. Una perspectiva presente allí donde Didi-Huberman despliega una reflexión sobre el rol de la imaginación en relación a su potencia para "dejar el tiempo abierto, el tiempo irresuelto que caracteriza precisamente al deseo" (2019, p.101) en sus distintas investigaciones.

El foco en Arendt ubica el trazado que la filósofa realiza de una nueva relación entre pensamiento, temporalidad e imaginación, a partir de la construcción de un modelo temporal donde el pasado infinito y el futuro infinito no se detienen en el presente continuo. El choque entre ambas fuerzas abre en el presente una nueva línea, una diagonal: la "fuerza oblicua tiene un origen precioso, porque nace en el punto de colisión de las fuerzas antagónicas, pero no tiene fin, ya que es el resultado de la acción conjunta de dos fuerzas cuyo origen es el infinito" (Arendt, 1996, p. 18). La composición de estas figuras –la brecha en el tiempo, la fuerza oblicua– que expande el presente hacia sus disyunciones y propicia un proceso de desidentificación con la continuidad, tiene como propósito señalar la responsabilidad que le cabe a cada generación de pensar sus propias condiciones históricas y convocar el trabajo de la imaginación política para destotalizar las categorías con las que ese presente se manifiesta. La experiencia de la mirada es inseparable de la experiencia de un pensamiento que contempla "la contingencia, la pluralidad, y la libertad propias del mundo de los humanos" (Di Pego, 2016, p. 391). El trabajo de la imaginación no renuncia a interrogar las imágenes más allá de las dicotomías del todo o nada. La ampliación de la duración de un presente abierto a la actividad del pensamiento que reflexiona sobre sus propias condiciones de existencia y cuestiona su implicación política complejiza el espesor crítico de la mirada. Frente a la imaginación como la facultad común que nos implica y nos iguala en términos éticos y políticos, persistir en el pensamiento nos conduce a otra insistencia, la que nos propone practicar Didi-Huberman con aquellas imágenes que no han recibido una mirada que se haya sublevado contra el orden visual en el que estaban inscriptas para leerlas "pese a todo". Se trata de reinscribir las imágenes por fuera del pensamiento del todo o nada, del ícono clausurado o del documento sellado, y recuperar en las imágenes cierta potencia política que puede afectarnos en nuestro presente. No como si fueran imágenes de futuro –una figuración anticipatoria donde se anularía el espacio de experiencia histórico–, sino como las "imágenes de deseo" tramadas en nuestra historia compartida, en la figura de Ernst Bloch recuperada por Didi-Huberman (2017, p.22).

La mirada incómoda

En 1991, Eduardo Duhalde, gobernador en ese momento de la provincia de Buenos Aires, le encargó a Leonardo Favio una obra audiovisual que narrara en imágenes la historia del movimiento peronista con la intención de exhibirlo para el cincuenta aniversario del 17 de Octubre de 1945, en 1995. Aunque Favio aceptó, debido a numerosas dificultades de producción, la obra recién se terminó en 1999. El formato final fue una serie documental de 346 minutos de duración, producida por el mismo Duhalde, la Fundación Confederal vinculada a la Iglesia católica, algunos

sindicalistas y, en el transcurso de los ocho años que duró su realización, el mismo Favio se convirtió, a su vez, en productor. El equipo de historiadores y las fuentes consultadas tenían un enfoque revisionista; entre ellos figuraban algunas figuras relevantes de esa corriente historiográfica, como José María Rosa, Norberto Galasso y Fermín Chávez. La dificultad para su estreno, en pleno gobierno de Carlos Menem, funcionó como síntoma del malestar que generaba el proyecto, dado el anacronismo entre el tiempo de las imágenes que exponían los años del primer y segundo gobierno de Perón y ese presente en el que se desintegraba la industria nacional, se precarizaba el empleo, se denigraba la educación. En 2002, con Duhalde como presidente de la transición después del estallido de 2001, se emitió por única vez en Crónica TV. En 2005 se pasó en Canal 7. Y en 2007 llegó al Malba, que lo editó en DVD. Hoy, aparece de modo desprolijo y fragmentario en YouTube. El destino de estas imágenes políticas mantiene la inestabilidad propia de un país que no ofrece un archivo que lo aloje y lo exponga. Aparece en Canal Encuentro como "no disponible". Estuvo, pero ya no. Esta enumeración es suficiente para comprender la dificultad que existe en la construcción de archivos públicos que consideren a las obras audiovisuales como la Biblioteca Nacional Mariano Moreno considera a los libros de autoras y autores argentinos.

El trabajo de Leonardo Favio convirtió el pedido de Eduardo Duhalde en el documental *Perón: Sinfonía del sentimiento* (1999), una obra de más de cinco horas de extensión en la que se montan archivos audiovisuales junto con animaciones digitales utilizadas para suplantar la ausencia de imágenes documentales o bien, como efecto que subraya los distintos estados emotivos que toma la narración. La voz en off que Favio elige adopta un estilo pedagógico. Nos indica qué debemos mirar y cómo debemos mirar. Esta voz descriptiva y asertiva modula un relato que nos muestra, a través de los noticieros oficiales de la época, el momento de la construcción del peronismo, en el que las masas y el líder fueron uno. Y la separación dolorosa y tremendamente costosa que significó, para el pueblo, la interrupción de este proceso. En paralelo, reconocemos que Favio se adhiere a la representación del pueblo peronista que configuraron estos noticieros en los que predominan planos generales que toman a la masa organizada desde una altura que permite captar su magnitud, que acompaña sus movimientos colectivos pero también se detiene en sus gestos singulares y, desde allí, expone su presencia y su potencia política. Su mirada se pliega al punto de vista de esas imágenes y las acompaña en su nueva visibilidad, ya no como meros figurantes sino como sujeto colectivo que ocupa y es reconocido como tal en el espacio público. Favio replica, con estos archivos fílmicos, la gramática visual de los noticieros en los que el pueblo es el protagonista de las políticas del Estado peronista, de los desfiles en los que marchan con su ropa de trabajo y de

las propias imágenes donde aparecen y exponen su identidad política, social y cultural[2]. A la vez eran filmados y eran vistos. (Link a Fragmento 1: https://bit.ly/3TYKlDK)

En esos años el acceso a las salas se incrementó de forma exponencial. En enero de 1940 habían asistido a los cines y teatros 1.607.392 personas, para 1952 la cifra de espectadores de cine había trepado a casi cinco millones (Milanesio, 2014, p. 124). La formación de esa memoria visual –sobre la que se forjó una iconografía que guarda aún hoy parte de su potencia–, está amarrada en ambos extremos, en el registro y en los encuadres que los noticieros hicieron de ese pueblo peronista y en la *mirada compartida* que, como espectadores, experimentaron de modo colectivo en esas salas de cine. Su vida como sujeto político estaba ahí, en las mismas pantallas que las grandes estrellas del momento. Su visibilidad en tanto pueblo, había llegado más lejos que nunca. (Link a Fragmento 2: https://bit.ly/3tXuQBp)

Sin embargo, cuando el documental atraviesa el derrocamiento del gobierno peronista y debe ilustrar y dar testimonio de los años que van de 1955 a 1973, la pérdida de la unidad de estilo y propósito que exhibían las imágenes del período anterior da paso a una heterogeneidad de fuentes documentales que exponen la dispersión del control que, años antes, organizaba el relato visual y definía las pautas de su visibilidad.

Ante el peso de las imágenes que mostraban un pueblo unido y en armonía, en esta etapa es la voz en off la que sostiene la continuidad de la unidad perdida, mientras el montaje opera por sustracción. Una operación que busca depurar todo aquello que contamine la singularidad política del peronismo, la relación afectiva –el amor y la lealtad– entre Perón, Evita y el pueblo.

El ejemplo paradigmático de esta operación de sustracción se ubica poco antes que se inicien varios tiroteos contra la multitud que había marchado por la autopista Riccheri hacia el palco montado en el llamado Puente 12, a diez kilómetros de la localidad de Ezeiza, para recibir a Perón el 20 de junio de 1973. Ese día, los hechos que sucedieron entre, aproximadamente, las 15 y las 18 horas fueron ampliamente registrados por la prensa gráfica y la televisión. Sin embargo, Favio decide no sólo no incluir esos registros visuales, sino cerrar el encuadre de una imagen documental de la multitud con un fondo digital azul sobre el que agrega algunas animaciones, mientras deja sin cubrir una bandera de la organización "Montoneros". Sobre esa imagen, la voz en off de Perón condena "las perversas intenciones de los factores ocultos" y señala a "los que ingenuamente piensan que pueden copar nuestro movimiento". (Link a Fragmento 3: https://bit.ly/48Xw7r9).

[2] Sobre este tema véase Gené, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo*. 1946-1955 y Kriger, C. (2009). *Cine y Peronismo.*

42. Fotogramas de *Perón. Sinfonía del sentimiento* (1999). Las imágenes 1, 2 y 3 en blanco y negro corresponden a la primera época peronista. El punto de vista de estas toma intensifica una figura visual –una *Pathosformel*–compuesta por las miradas hacia lo alto de hombres y mujeres que, en ese mismo movimiento, extienden sus brazos para expresar su conmoción ante la presencia cercana de Perón y Evita. Los fotogramas 4 y 5 son registros fílmicos en colores de la concentración organizada en Ezeiza el 20 de junio de 1973 para recibir a Perón, después de dieciocho años de exilio. El fotograma 6 es una composición del director en la que sobreimprime un fondo digital azul sobre la imagen de la multitud que solo deja ver la bandera de la organización Montoneros. Un recurso que Favio reitera allí donde la conflictividad política expone las tensiones internas y los enfrentamientos al interior del propio peronismo y con el que construye una línea de subexposición de las imágenes documentales.

La supresión del registro documental adquiere mayor relevancia confrontada con su propia biografía. Sabemos que Favio ofició de locutor ese día en Ezeiza. Sus ruegos a la multitud para mantener la serenidad y su voluntad por sostener un clima de alegría lo convirtieron en un protagonista privilegiado de los hechos. Favio *vio* de cerca lo que sucedió ese día, sin embargo aquí decidió no volver a mirar ni que miremos esas imágenes, como si esa visión replicara en el presente los enfrentamientos y las disputas que alejaban al peronismo del tiempo perdido de la unidad[3].

Si en los primeros tramos del documental, las imágenes digitales ofician como separadores, nexos o componen imágenes alegóricas, en el último segmento, su uso expone la decisión del director respecto de aquello que no será visible en su relato. Estos recursos digitales, muchas veces combinados con ilustraciones animadas de Ricardo Carpani, de tono alegórico, cumplen distintas funciones expresivas: como enlace entre secuencias, para subrayar el sentido de la voz en off, o para suplantar aquello que Favio elige recubrir y no mostrar.

El enfrentamiento de los distintos sectores del peronismo –conocido como "la masacre de Ezeiza"–, intentará ser minimizado en la narración en off. El montaje distingue o intenta separar a "la indefensa multitud" de "los francotiradores" mientras deja ver una bandera de Montoneros sobre la que sobreimprime como símbolo legítimo del peronismo, otra bandera, la del escudo justicialista. Para Favio las masas son "inocentes" y su misión en este documental es recuperar la unidad del movimiento dañada por los "sectores rebeldes" "descarrilados" que "no comprenden al pueblo". La condena explícita de la disputa política y de la violencia generada, se convertirá en la sustracción de las imágenes y en la deshistorización de los procesos. Así, el dolor que subrayaba la voz en off ante la visión de las imágenes del bombardeo sobre Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955. (Link a Fragmento 4: https://bit.ly/48TrzSx) se transforma en la ausencia casi total de imágenes que den cuenta de la conflictividad política en la que Perón retornó al país luego de dieciocho años de proscripción. Casi como una excepción, el montaje de una filmación familiar y un registro documental del velorio del dirigente sindical José Ignacio Rucci, asesinado por la agrupación Montoneros como parte de las disputas internas del peronismo, ubica y recorta el contexto de violencia política en el que ese pueblo –ya no aquel organizado y expuesto en blanco y negro sino este heterogéneo, insurrecto y filmado en colores– vuelve a marchar después de una larga separación para reencontrase con su líder. (Link a Fragmento 5: https://bit.ly/3HiuGYv)

Las decisiones que toma Favio en el cierre de su documental son coherentes con las que expuso en el primer tramo de la obra. En un extremo y otro de la serie, las imágenes están ubicadas para sustentar una hipótesis previa que será demostrada mediante la exposición de las sucesivas

[3] Sobre este testimonio véase Verbitsky, Horacio, *Ezeiza* (1986), pp. 54-55.

secuencias. La construcción de una película documental que repusiera en el imaginario visual un relato en el que el líder y su pueblo se reencontraran en un marco festivo, de armonía, de unidad: esa parece ser la misión de *Perón: Sinfonía del sentimiento* hacia su final. Debilitar el peso en la memoria colectiva de las imágenes que registraron la violencia de ese reencuentro. Como si el montaje y su trabajo de redisposición entre aquello que se expone y lo que se elige subexponer –porque los fondos azules cubren pero no terminan de suprimir lo que queda por detrás– pudiera contribuir a una reparación retrospectiva de la interrupción de ese tiempo perdido. El efecto es un movimiento de retracción de la mirada ante la complejidad histórica que cargan las imágenes documentales y la compresión de su heterogeneidad temporal. El final, compuesto por animaciones digitales y el discurso testamentario de Perón dirigido al pueblo, en el que sin embargo este ya no aparece, señalan el límite del director frente a estas imágenes documentales. Pero ninguna época es suficientemente homogénea para encarnar su sentido en una sola imagen ni en un solo tipo de imagen. El pueblo que escuchó ese discurso ya no es el que mostraban los noticieros de las décadas del 40 y 50 del siglo XX. Esa masa organizada, que respondía sucesivamente a los pedidos de concentración y desconcentración de sus líderes ha mutado. El pueblo de su retorno ha sufrido, ha luchado y se ha rebelado, incluso, contra muchos de los dirigentes que entonces conducían distintos sectores del peronismo.

Frente a la sustracción como operación que depura la complejidad política de las temporalidades que la mirada de Favio busca sintetizar y replegar, traemos hasta acá una imagen incluida en el documental *Sexo y revolución* (2021) dirigido por Ernesto Ardito. La película reconstruye la historia del Frente de Liberación Homosexual en la Argentina, desde sus orígenes en los años 1970, cuando un grupo de personas identificadas políticamente con el movimiento peronista manifiesta su voluntad de ser reconocido como una agrupación orgánica. Los militantes redactaron un famoso manifiesto –de cuyo título la película recupera su nombre– expresando su derecho a ser reconocidos en su identidad sexual y a participar en la vida pública como actores políticos. Lejos de eso, sufrieron la burla y el desprecio de muchos dirigentes y la indiferencia de muchos compañeros. La imagen fue tomada el 25 de mayo de 1973, en el acto organizado en Plaza de Mayo para acompañar la asunción de Héctor Cámpora, el primer presidente peronista luego de dieciocho años de proscripción. El FLH fue con una gran bandera que decía “Para que reine en el pueblo el amor y la igualdad” y, al lado, “libertad a los presos políticos”. “Se formó una isla alrededor nuestro, a los demás manifestantes les daba vergüenza estar junto al FLH y eso fue un golpe muy fuerte”, relata Jorge Luis Giacosa, unos de los miembros de la agrupación. La reacción que encontraron en esa plaza les dio una medida de su situación política: los preferían invisibles y camuflados en la multitud. La revista *ASI* publicó el 3 de julio de ese año un reportaje al FLH, algo

inusual para la época. El artículo fue la tapa del número y fue presentado con esta foto. El 20 de julio de ese mismo año, al mes del reencuentro fallido, el diario *La Opinión* publicó una declaración de Jorge Manuel Osinde, uno de los principales organizadores y responsables del acto de Ezeiza en la que el teniente coronel retirado conceptualizó con precisión las coordenadas de la escena del retorno: "Los drogadictos, homosexuales y guerrilleros no pudieron triunfar, no tomaron el micrófono para difundir sus mentiras, no coparon el palco de Perón y Evita"[4]. La memoria visual de esa tensión es la que aquí se expone.

Casi cuarenta años después, la imagen encontró una nueva legibilidad a través de la mirada del director y de los testimonios que reconstruyen su historia, recuperan la potente imaginación política del FLH y vuelven sensibles esta superficie visual en nuestro presente. Fragmento de *Sexo y Revolución* https://bit.ly/3Pzhylx

43. Fotografía publicada en la portada del Nº 891 de la Revista ASI incluida en el documental *Sexo y revolución* (2020). Fue tomada el 25 de mayo de 1973, cuando el Frente de Liberación Homosexual se movilizó a Plaza de Mayo junto a las distintas corrientes peronistas para celebrar la asunción de Cámpora.

La mirada performativa

La proliferación de las imágenes y la dificultad para producir sentidos sobre ellas nos demanda construir una mirada que no deponga su potencia ante un presente signado por una visualidad que reclama nuevas formas de sensibilización, de imaginación y de intervención cultural. Asumir nuestro deseo crítico y nuestra responsabilidad política en cada experiencia visual para desplazarnos

[4] *Ibid,* p. 54.

de los marcos de sentido heredados, disponerlas en nuevos órdenes, producir otros encuadres, alterar las posiciones, inventar imágenes de pensamiento. Movimientos que buscan interpelar las condiciones de visibilidad de lo que Judith Butler denominó vidas precarias:

> [...] es posible observar cómo las formas dominantes de representación pueden y deben ser destruidas para que algo acerca de la precariedad de la vida pueda ser aprehendido. Una vez más, esto tiene consecuencias para los límites que constituyen lo que puede o no puede aparecer dentro de la vida pública, los límites de un campo de visibilidad públicamente reconocido (Butler, 2006, pp. 20-21).

Disponer la mirada hacia estas imágenes precarias para interrogarlas en sus supervivencias, en su devenires sensibles y políticos, en su capacidad de afectarnos es parte de un trabajo de la imaginación política entendida como la facultad crítica que nos permite expandir los límites del pensamiento, *temporalizar* y pluralizar el espacio de aparición de los sujetos y las comunidades. Esta imaginación se sostiene en un acto de *ver* entendido como un *hacer*, una acción, un proceso activo y abierto que genera una fuerza performativa (Brea, 2005, p. 9). Una potencia heurística que nos implica en el trabajo de volver sensibles las imágenes que hasta ahora no fueron valoradas, interrogadas o tan siquiera buscadas. Lejos de toda visión que condene la proliferación de las imágenes, necesitamos una mirada que se acerque, enfoque, interrogue y enriquezca nuestra experiencia visual. En ese movimiento entre el ver y el ser mirado se multiplicarán los espacios y se enlazarán los tiempos, ahí, en esos pasajes heterogéneos, la mirada performativa encuentra una disposición a ser afectada por las memorias, los gestos y los cuerpos situados que exponen la temporalidad de las imágenes. Mirar como un gesto político que asume su propio lugar de visión y de enunciación y produce, con su acción, un acontecimiento visual.

Esta mirada performativa es, a su vez, ella misma obrada por el tiempo y recusa cualquier tautología que anule la trama de migraciones espaciales y de temporalidades heterogéneas que la habitan. En esta invocación crítica conviven el deseo de interrogar el lugar de las imágenes en la vida pública y personal con la premura por entablar una relación ética, estética y política que las considere parte fundamental de las experiencias colectivas que construyen los sentidos en la historia. En el presente, sostener nuestra propia mirada ante las imágenes precarias es una de las premisas de un enfoque que considere su materialidad, su energía simbólica, su capacidad performativa, su potencia heurística, su poder de afectarnos.

En esta imagen –la foto 17 de la que ya habíamos hablado en el Cap. 4– vemos a Luciana Escobar, con los ojos cerrados en un gesto de dolor, durante un homenaje a su hermano Gerardo, asesinado en 2015.

En esta segunda imagen, se exponen al menos dos temporalidades enlazadas por su presencia. Ese fue el sentido de su producción: abrir un espacio de tiempo entre ese pasado y el presente para interrogar una historia de pérdida y de transformación en términos singulares y colectivos.

44. Luciana Escobar, hermana de Gerardo "Pichón" Escobar, un joven de 23 años asesinado en Rosario en 2015, parada delante de la proyección de una foto en la que ella misma encabeza una marcha para reclamar que la Justicia investigue el crimen. La imagen está incluida en el capítulo dedicado a su historia en la muestra *Las fotos que quedan. Actos de memoria frente a la violencia institucional (2021)*. Luciana cuenta cómo cambió su mirada sobre sí misma entre esa marcha organizada poco después del hecho, y el presente en el que milita junto a organizaciones contra la violencia institucional. El caso permanece impune. (Link a video: https://bit.ly/46w45Sc)

En la exposición de cada una de estas imágenes habita una posición: hacer aparecer en ellas aquello que nos interpela en el presente para romper la dicotomía del todo o nada que anula la vitalidad de la imaginación política entendida como una facultad imprescindible en el *trabajo* de reapertura de las temporalidades, de destotalización del pensamiento, de desconfiguración de formas visuales cristalizadas, de complejización de aquellas perspectivas que modulan nuestras prácticas visuales. Para llevar adelante esta tarea necesitamos implicar nuestra mirada performática en las tramas que nos permiten leer en las imágenes sus relaciones temporales, ya sea desde su precariedad, su potencia o su pobreza y actualizar sus demandas para volver a exponerlas en espacios que asuman la tarea política y cultural de construir miradas colectivas. En este pasaje, en el que se enlazan la experiencia de la propia mirada con un *ver* compartido que enriquece la pluralidad de perspectivas sin pretender una síntesis, podremos elaborar y articular nuevas significaciones entre pasado, memoria, presente, politicidad, imaginación y futuro. Un conjunto de premisas desde las que es preciso abordar cualquier investigación que busque interpelar el orden de lo visible y lo no visible poniendo en juego nuevas comunidades de miradas que nos acerquen y nos ayuden a recrear los modos de interpretar y transformar nuestro mundo común. Para vivir vidas menos precarias y más humanas, necesitamos aprender a mirar y a imaginar, a temporalizar e historizar las imágenes en singular para luego compartirlas en dispositivos que no las vuelvan a neutralizar ni a despojar de su potencia política y su vitalidad visual. Nos quedamos con estas imágenes, la bandera sostenida por un grupo de personas valientes con la hermosa línea resignificada por el FLH, “para que reine en el pueblo el amor y la igualdad” y con la mirada de Luciana sobre su propia historia, que forma parte de la nuestra.

Conclusiones. Una zona de plasticidad crítica para retemporalizar las imágenes

Las preguntas con las que iniciamos esta tesis me incentivaron a formular un trabajo interdisciplinar orientado a explorar herramientas teóricas que buscan abrir una zona de plasticidad en el pensamiento de la comunicación/cultura sobre las imágenes. Un espacio de intercambios teóricos y críticos con la filosofía, la historia, la antropología, el psicoanálisis y los estudios visuales que complejicen el análisis de la visualidad contemporánea y ubiquen la temporalidad como una de las mediaciones donde se trama el sentido.

En este recorrido destacamos la recuperación de la posición de Jesús Martín-Barbero sobre la importancia de valorizar un *pensamiento visual* que opere a favor de descentrar las jerarquizaciones disciplinares de los saberes y reafirme a la imagen como espacio central en la producción histórica social de la significación. Junto con este concepto, retomamos aquí su formulación de *experiencia audiovisual*, una categoría que puede dar cuenta de los procesos culturales de creación de sentido en la imagen a través de distintas espacialidades y temporalidades. En ambas figuras, se trata de categorías en las que no se escinde el pensamiento conceptual del ejercicio de una crítica de las imágenes. Para fundamentar esa articulación, Martín-Barbero subraya el valor epistemológico que implica pasar del orden de la explicación al de la comprensión donde se ponen en juego –desde una perspectiva situada– los propios saberes y prácticas culturales. Un paradigma que expandió nuestras perspectivas de análisis al ubicar la temporalidad –en tanto experiencia individual y colectiva del tiempo– como una mediación transversal a todas las mediaciones.

Desde este marco conceptual analizamos las relaciones entre imagen y temporalidad en Didi-Huberman. Su enfoque reniega de los discursos que cierran el saber sobre su objeto y restringen sus potencias a una lectura única en la que se han clausurado las posibilidades de la interpretación. Este planteo busca desmontar toda mirada trascendente y universal en la que se fusionen los tiempos, las subjetividades, las singularidades. Alrededor de este punto encontramos una fuerte conexión entre Martín-Barbero y Didi-Huberman frente a la obra de Merleau-Ponty y su fenomenología de la mirada que abre el análisis de las imágenes más allá de una lectura tautológica de lo visible, lo legible o lo ni visible y complejiza sus condiciones de aparición y de exposición. Ubicamos aquí una perspectiva crítica que amplía el campo de acción de una mirada que no renuncia a la apertura epistemológica que implica asumir su propia experiencia visual. Las imágenes que se presentan ante nosotros en cada momento de la historia requieren una lectura de

sus formas de presentación, de sus movimientos interiores, de las continuidades y discontinuidades que exponen la trama de sus relaciones temporales en cada presente.

Nos acercamos así a la construcción crítica de Didi-Huberman donde se pone en juego un trabajo de implicación de la mirada que apunta a desmontar las tautologías visuales y alterar la relación entre el objeto y quien lo mira. Una reivindicación de *la presencia material* como vía de acceso a la *experiencia visual* que reconoce el carácter cultural, histórico y político de todo *acto de ver,* en el que se pone en juego el trabajo de una mirada situada que encuadra, selecciona, interpreta y activa –por vía de la memoria, la imaginación y el montaje– un campo de energía simbólica y una nueva *duración* en las imágenes ubicadas en un aquí y ahora. Ubicar el momento en el que se entrelaza nuestra mirada con aquello que en la imagen nos interpela supone entender el espacio de tiempo en el que se cruzan y afectan el pasado y el presente como un *acontecimiento sensible* en el que se elabora una nueva duración, una retemporalización que interroga y reelabora la significación en las imágenes.

Siguiendo con el análisis que desplegamos a través de los distintos capítulos sostenemos que Didi-Huberman construye un saber sobre las imágenes que revaloriza la categoría de la temporalidad frente al declive de la razón moderna y opera a favor de desmontar la mirada de los encuadres disciplinares que la restringen en una perspectiva universal, fija, lineal y homogénea del tiempo. Su perspectiva dialoga con el planteo que despliega Martín-Barbero en sus análisis de los debates entre modernidad y posmodernidad donde señala la necesidad de reconocer e incorporar la pluralidad, la discontinuidad, la larga duración de los estratos profundos de la memoria colectiva, las resistencias, lo heterogéneo de su modernidad. Lo que aquí se expone es una nueva zona de plasticidad entre Didi-Huberman y Martín-Barbero signada por la relevancia que para los dos autores tiene la arqueología crítica de los modelos de temporalidad histórica desplegada por Benjamin. En ambos casos emerge la necesidad de operar un descentramiento de la mirada que disloque el orden espacial y temporal en el que están capturados los objetos y las prácticas culturales. Un llamado a *desordenar el tiempo* y elaborar una concepción de la temporalidad como una categoría que atraviesa y está presente en cada imagen, en cada acto de ver.

Desde esta posición, Didi-Huberman enriquece el planteo benjaminiano que ubica la centralidad de la imagen en el pensamiento histórico para problematizar la temporalidad en la imagen visual.

Esta es la vía de entrada programática que construye para reivindicar al anacronismo de su connotación negativa en el campo de la historiografía y transformarlo en una de las categorías plásticas que nos permiten indagar las relaciones entre imagen e historia en el pliegue exacto diseminado en una temporalidad múltiple, no concluida sino inacabada. Una concepción de la

temporalidad histórica abierta a las heterogeneidades y las anacronías que dialectiza los tiempos y reelabora aquello que, en la presentación de las imágenes visuales, expone su politicidad mediante la recuperación de la categoría de legibilidad que permite trabajar el enlace entre los distintos estratos de tiempo y articular su presentación en un momento preciso de la historia.
Su planteo a favor de la revalorización epistemológica del anacronismo convierte este concepto en un operador fundamental en la recuperación de las supervivencias en tanto fórmulas iconográficas de las emociones que desmontan el orden lineal del tiempo y de la negatividad de lo no visible que aflora en los síntomas visuales. Para activar la potencia de estas figuras será imprescindible el trabajo de la memoria que va a desestabilizar cualquier purificación de las temporalidades y de la imaginación, entendida como la facultad que nos enlaza en tanto comunidad sensible y política.
Un conjunto de categorías que complejizan la lectura de las imágenes y exponen, en la fractura abierta por el anacronismo, un intersticio donde se activa el movimiento de las temporalidades. Un punto de fuga contra las tentativas de fijación del orden de visibilidad que reproduce jerarquías simbólicas en lo visible y lo no visible y en la modulación de las relaciones entre ambos.

Después de explorar distintos aportes y debates teóricos vinculados a la productividad de esta categoría, sostenemos que Didi-Huberman activa esta figura como concepto operatorio para sensibilizar la mirada ante los anacronismos y heterocronías que tensionan el reparto dominante de la experiencia del tiempo y habilitan la irrupción de temporalidades heterogéneas en las imágenes.
Dos categorías centrales para la retemporalizacion de las imágenes serán la imagen dialéctica y montaje como principio constructivo que interrumpe la sucesión continua del tiempo y expone sus heterogeneidades, sus desvíos, sus síntomas. El recurso del montaje intensifica el poder de una mirada dialéctica que, dotada de una nueva capacidad heurística, crea un espacio temporal y visual en el que se reconfiguran y revitalizan las relaciones entre los distintos estratos de tiempo.
Su método interpretativo se enfoca en el movimiento que efectúa el montaje practicado por la mirada dialéctica *en la propia imagen.* Si la dialéctica en suspenso permitía abrir cada presente y liberar sus diferencias y disyunciones identitarias para formar una nueva imagen de la historia, Didi-Huberman radicaliza la relación entre montaje y mirada dialéctica para habilitar una *nueva duración* al interior de la imagen visual.

Frente a cualquier clausura del tiempo en las imágenes, el modelo de temporalidad heterogénea desplegado por Didi-Huberman activa en ellas su dimensión política por medio del trabajo de una mirada que introduce una dislocación en la sucesividad para habilitar su inscripción en un presente que las resignifica y las retemporaliza. Esta construcción epistemológica, caracterizada por su vocación heurística, no clausura los bordes de su propio modelo sino que abre, mediante la apelación a la imaginación y el montaje de saberes, una vía privilegiada de lectura para

las imágenes signadas por su filiación a acontecimientos políticos y procesos históricos atravesados por luchas emancipatorias, insurrecciones y resistencias singulares y colectivas combatidas por violencias represivas que demandan complejos trabajos de elaboración simbólica. Un encuadre teórico epistemológico que revela aquí su productividad frente a imágenes que, leídas desde su politicidad, interpelan la cristalización de los distintos órdenes y jerarquías de lo visible y lo no visible. Este modelo reafirma el lugar central de las imágenes en la construcción del conocimiento histórico y renueva su capacidad de agencia a través de una reelaboración de las relaciones de temporalidad que singulariza –vuelve sensible– sus formas de aparición en el presente exponiendo su politicidad.

En nuestro trabajo de lectura e interpretación de un conjunto heterogéneo de imágenes signadas por el valor de su politicidad, buscamos explorar la potencia de este modelo de temporalidad mediante la intervención de una mirada performativa que introduce una discontinuidad que interrumpe y desmonta las estratificaciones temporales detenidas y obturadas en relaciones simbólicas estabilizadas en una visualidad hegemónica. El ejercicio de escritura que practicamos frente a las imágenes que elegimos nos permitió explorar la riqueza conceptual que nos ofrece esta zona de plasticidad interdisciplinar en la que se cruzan el campo de la comunicación/cultura con el modelo de temporalidad heterogénea de Didi-Huberman. Un espacio de investigación para saberes teóricos y prácticas interpretativas abierto a nuevos cruces y experiencias de una mirada que asume su dimensión singular y, al mismo tiempo, colectiva.

La invención crítica que nos dona Didi-Huberman en el campo del análisis de las imágenes visuales funda un descentramiento disciplinar que revitaliza las relaciones entre imagen e historia. Quienes en el extenso campo de las ciencias sociales se acerquen a esta zona de plasticidad e interroguen sus propios saberes con algunas de las herramientas que analizamos tendrán la posibilidad de desmontar la identidad del presente consigo mismo y desplegar la temporalidad heterogénea de las imágenes.

En este punto del recorrido se insinúan otras preguntas aún en curso de darse forma. Algunas líneas de continuidad nos llevarían a explorar los sentidos en que un acontecimiento sensible afecta la politicidad, a analizar nuevos ejemplos del trabajo de la imaginación política en el montaje de temporalidades y a indagar la productividad de la categoría de mirada performativa para intervenir críticamente frente a distintos modos de aparición de la imagen visual. La insistencia en el ejercicio de nuestra *mirada heterocrónica-anacrónica* nos acerca a la impureza temporal que vive en las imágenes y nos invita a encontrar, en cada acto de ver, nuevas relaciones éticas, estéticas, políticas y afectivas.

Bibliografía de Didi-Huberman

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire del'art*. Paris: Les Éditions de Minuit.

_____ (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. España: Paidós. Primera edición: 2003.

_____ (2005*). Confronting images. Questions the ends of a certain history of art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

_____ (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Primera edición: 2000.

_____ (2010a). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac. Primera edición: 1990.

_____ (2010b). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Primera edición: 1992.

_____ (2012a). *Arde la imagen*. México: Fundación Televisa.

_____ (2012b). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores. Primera edición: 2009.

_____ (2013a). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros. Primera edición: 2008.

_____ (2014a). *Essayer voir*. France: Les Éditions de Minuit..

_____ (2014b). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial. Primera edición: 2012.

_____ (2015a). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Primera edición: 2010.

_____ (2015b). *Falenas. Ensayos sobre la aparición*. Santander: Contracampo Shangrila. Primera edición: 2013.

_____ (2017a). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia,* 6. Santander: Contracampo Shangrila. Primera edición: 2016.

_____ (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores. Primera edición: 2002.

_____ (2020). *Desear, desobedecer. Lo que nos levanta, 1*. Madrid: Abada Editores. Primera edición: 2019.

_____ (2021). *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la construcción de un gesto*. España: Shangrila. Primera edición: 2019.

_____ (2023). *Imaginar, recomenzar. Lo que nos levanta, 2*. Madrid: Abada Editores. Primera edición: 2019.

Libros en colaboración

Didi-Huberman, G., Cheroux, C. y Arnaldo, J. (2013b). *Cuando las imágenes tocan lo real.* Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes.

Artículos en libros:

Didi-Huberman, G. (2008a). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética, en Jaar, A. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.

_____ (2014c). *Volver sensible/ Hacer sensible*. En Badiou et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia. Primera edición 2013.

Artículos en revistas:

Didi-Huberman, G. (2008b). El gesto fantasma. En *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo, Nº 4, Acto sobre fantasmas,* (pp. 280-291).

_____ (2015). Vuelta-revuelta, Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes. En *Estudios Curatoriales (3), Pensar con imágenes*, Universidad Nacional Tres de Febrero. Recuperado de https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/682.

——————— (2017b). Leer, una y otra vez lo que nunca ha estado escrito. *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*. En Lesmes, D. Cabello, G., Massó Castilla, (Coords.), *Anthropos*. *Cuadernos de cultura crítica y conocimiento* Nº 246, (pp.113-132).

_____ (2020). La imaginación, nuestra comuna. En *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought, Vol 3, Nº 2 Julio-Diciembre 2020,* España, (pp. 6-21). Recuperado de: http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i2.13931

Publicaciones electrónicas:

Didi-Huberman, G. (2017c). Las imágenes y la signatura de lo político. En *Fractal. Revista Iberoamericana de ensayo y literatura* Nº 82. México. Recuperado de: https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal82Didi-huberman.php

Catálogos:

Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

_____ (2017d). *Soulèvements*. Paris: Gallimard. Jeu de Paume.

Entrevistas a Didi-Huberman

Cervini, A. y Roberti, B. (2015). Temporalidad y memoria visual. Entrevista a George Didi-Huberman. *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Horenstein, M. (2017). Nadie puede mirar por los otros. Entrevista a George Didi-Huberman, obrero del pensamiento. Recuperado de: https://marianohorenstein.com/georges-didi-huberman/

Feldman, I. (2019). Algunos trozos de película, algunos gestos políticos: Conversación con Georges Didi-Huberman, *Acta Poética* 40-1, (pp. 171-186).

Videos en línea:

Entrevista a Georges Didi-Huberman, (2018). En el *Ciclo pensadores contemporáneos*, Museo Universitario Arte Contemporáneo. México. Recuperado de https://culturaendirecto.unam.mx/video/georges-didi-huberman-en-pensadores-contemporaneos/

Los ojos de la historia (2018). Conferencia de Georges Didi-Huberman. Auditorio del MUAC, Centro Cultural Universitario. Recuperado de https://culturaendirecto.unam.mx/video/los-ojos-de-la-historia/

Planto, pregunta, sublevación, (2018). Conferencia de Georges Didi-Huberman. Recuperado de https://www.circulobellasartes.com/mediateca/georges-didi-huberman-planto-pregunta-sublevacion/

Entrevista a Georges Didi-Huberman, (2019). En *Ciclo El intelectual y su memoria* realizada por Gabriel Cabello Padial e Irene Valle Corpas. Video publicado por la Universidad de Granada. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=q9xp8hUWBx0

La imaginación, nuestra comuna, (2020). Conferencia de George Didi-Huberman. Centro José Guerrero y Unidad Científica de Excelencia Iber-Lab, Crítica, Lengua y Culturas en Iberoamérica de la Universidad de Granada. Recuperada de https://www.youtube.com/watch?v=Cv6gLliDRfg

Presentación de los libros *Desear, desobedecer. Lo que nos levanta* de Georges Didi-Huberman *(2020) y La dama duende* de Lucía Montes (2020). Círculo de Bellas Artes, Madrid. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Ah-bhrGV2mM

Referencias bibliográficas

Adorno, T. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

Agamben. G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.

Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Ediciones Península.

_____ (1997). *Qué es la política*. Barcelona: Ediciones Paidós.

_____ (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires: Paidós.

Bal. M. (2009). *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.

_____ "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". En Brea J. L. (ed.) *Estudios Visuales Nº 2,* Barcelona, (pp.11- 49).

Barcella, D. (2017). Georges Didi-Huberman: entre deseo y ética de la memoria. En *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*, Lesmes, D. Cabello, G., Massó Castilla, (Coords.), *Anthropos Nº 246 Cuadernos de Cultura Crítica y conocimiento,* (pp. 86-100).

Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel. Texto sobre la imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.

_____ (2004). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Argentina: Paidós Comunicación.

_____ (2009). *Lo obvio y lo obtuso*. *Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

_____ (2011). *El placer del texto y la lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*. México: Siglo XXI.

Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

_____ (1994). *Discursos interrumpidos* I. Madrid: Taurus.

_____ (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

_____ (2010). *Imágenes que piensan*. Obras [1955], Libro IV/ vol. 1. Madrid: Abada. Traducción de Jorge Navarro Pérez.

_____ (2013). *Obra de los pasajes* [vol.1 y 2]. Madrid: Abada Editores.

Benzi, M. (2018). La mirada etnográfica de Alcides Greca en *El último malón. Culturas 12. Debates y perspectivas en un mundo de cambio*. Universidad Nacional del Litoral, (pp.123-146).

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gilli.

_____ (2008). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Bericat Alastuey, E. (2011). Imagen y conocimiento: Retos epistemológicos de la sociología visual. En *Empiria, Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, Nº 22, julio-diciembre, 2011. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, (pp. 113-140).

Bloch, M. (1952). *Introducción a la historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Brea, J. L. (2003). Estudios visuales. Nota del editor. En Brea J. L. (ed.) *Estudios Visuales Nº1 Los estudios visuales en el siglo 21.* Murcia: Cendeac, (pp. 5-7).

_____ (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, (ed.). Madrid: Akal.

_____ (2006). Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. En Brea J. L. (ed.) *Estudios Visuales N˚3. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual en el arte contemporáneo.* Murcia: Cendeac, (pp. 8-26).

_____ (2007). *Cultura_ Ram*. Barcelona: Gedisa.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Benjamin y proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Butler, J. (2006). *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Cabello Padial, G., Lesmes, D. y Massó Castilla, J. (2017a). Presentación. Georges Didi-Huberman: un ver justo. En Lesmes, D., Cabello, G. y Massó Castilla J., (Coords.), *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento, Anthropos 246 Cuadernos de Cultura Crítica y conocimiento.* Siglo XXI, Barcelona, (pp. 5-21).

_____ (2017b). El síntoma y la teoría, el síntoma es la teoría. Entrevista con Georges Didi-Huberman. En Lesmes, D., Cabello, G. y Massó Castilla, J., (Coords.) *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento, Anthropos 246 Cuadernos de Cultura Crítica y conocimiento.* Siglo XXI, Barcelona, (pp. 22-30).

Cabello Padial, G. y Valle Corpas, I. (2020). Pensar las imágenes, pensar por imágenes, pensar con las manos: Conversación con Georges Didi-Huberman. En *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought, Vol 3.* España (pp. 190-206).

Carlón, M. y Neto A. F. (comp.) (2012) *Las políticas de los internautas. Nuevas formas de participación*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Comolli, J. (2010). Imágenes de archivo. La articulación de las miradas. Entrevista a Sylvie Lindeperg. *Cuadernos de Cine Documental Nº 4*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, (pp. 46-63).

Crary, J. (2015). *El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós Entornos.

Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.

_____ (2009). *Cine I, Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.

_____ (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y del tiempo*. Buenos Aires: Cactus.

_____(2014). *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo II*. Buenos Aires: Cactus.

Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo.

Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XIX.

Di Pego, A. (2016). *Política y filosofía en Hannah Arendt. El camino desde la comprensión hacia el juicio*. Buenos Aires: Biblos /Filosofía.

Eco, U. et al, (1972). *Análisis de las imágenes,* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Freud, S. (1974). *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Círculo de lectores.

_____ (2022). *El malestar en la cultura*. E- Bookarama. Primera edición 1930.

Elkins, J. (2010). Un seminario sobre la teoría de la imagen. En Brea J. L. (ed.) *Estudios Visuales N˚7. Retóricas de La resistencia.* Murcia: Cendeac, (pp. 132-169).

Feldman, I. (2018). Imaginar pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de Shoah a El hijo de Saúl. En *Acta poética*, vol. 39, núm. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, (pp. 65-96).

Foucault, M. (1990). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

_____ (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.

Fuenzalida, V. (2002). *Televisión abierta y audiencia en América Latina*. Buenos Aires: Norma.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

_____ (2015). *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

_____ (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.

García, L. I. (2014). Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo. *Revista Escritura e imagen,* Vol. 11, (pp. 111-133).

_____ (2018). *La comunidad en montaje. Imaginación política y postdictadura*. Buenos Aires: Prometeo.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Varas, A. (ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Gené, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guasch, A.M. (2003). Un estado de la cuestión. En Brea J. L. (ed.) *Estudios Visuales Nº1. Los estudios visuales en el siglo 21,* Murcia: Cendeac, (pp. 8-16).

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria.* Barcelona: Anthropos.

Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.

Hall, S. y Evans, J. (2016). ¿Qué es la cultura visual? En Raúl Rodríguez Freire (ed.) *Cuadernos de Teoría y Crítica #2, El giro visual de la teoría.* Viña del Mar: Cuadernos de Teoría y Crítica, (pp. 91-102).

Herlingauss, H. (1998). La modernidad ha comenzado a hablarnos desde donde jamás lo esperábamos. Una nueva epistemología política de la cultura en *De los medios a las mediaciones* de J.M. Barbero. En: *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*, M. C. Laverde y R. Reguillo (eds.). Siglo del Hombre/ DUIC, Bogotá, 1998, (pp 11-27.)

Jameson, F. (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.

Jay, M. (1989). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. España: Taurus.

_____(1993). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Barcelona: Paidós.

_____ (2007). *Ojos abatidos. La denigración del pensamiento francés del siglo XX*. Barcelona: Akal /Estudios Visuales.

Jelin, E. y Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial.* Argentina: NED ediciones.

Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.

Kriger, C. (2009). *Cine y Peronismo.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

Koselleck, R. (2003). *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia: Pre-Textos.

LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo y Eduntref.

Laplanche, J. y Pontalis, J. B. (2005). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lindeperg, S. (2016). *Noche y Niebla. Un film en la historia*. Buenos Aires: Prometeo.

_____ (2018). *El camino de las imágenes. Cuatro historias de rodaje en la primavera-verano de 1944*. Buenos Aires: Prometeo.

Loraux, N. (1993). Éloge de l' anachronisme en histoire. En *Le Genre Humain*, Éditions Le Seuil, 1993/1 Nº 27, (pp. 23 à 39).

Malabou, C. (2010). *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.

Martín-Barbero, J. M. (1987a). *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. México: Felafacs GG.

_____ (1987b). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* México: Ediciones G. Gili.

_____ (1992). Modernidad, postmodernidad, modernidades. Discursos sobre la crisis y la diferencia. En *Praxis Filosófica*, Nueva serie Nº 2, *Departamento de Filosofía, Universidad del Valle,* Cali. Recuperado de Mediaciones.net, (pp. 37-59).

_____ (1996). Comunicación: el descentramiento de la modernidad. *Anàlisi: Quaderns de comunicación i cultura*, Nº19, 1996, (pp. 79-94).

_____ (1997). Heredando el futuro: Pensar la educación desde la comunicación. *Revista Nómadas*, N˚5, Santa Fe de Bogotá, Colombia: Universidad Central.

_____ (1998a) De la comunicación a la filosofía y viceversa: nuevos mapas, nuevos retos. En M.C. Laverde Toscano y R. Reguillo (eds.) *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero.* Bogotá: Siglo del Hombre DUIC, (pp. 201-221).

_____ (1998b). Experiencia audiovisual y desorden cultural. En *Cultura, medios y Sociedad*, J. Martín-Barbero y F. López de la Roche (eds.). Colombia: Universidad de Colombia, (pp. 27-64).

_____ (2000). Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. Ponencia en Conferencia internacional sobre Arte Latina, Río de Janeiro. Recuperado en https://es.scribd.com/document/105394995/Dislocaciones-del-tiempo-y-nuevas-topografias-de-la-memoria

_____ (2001). Cambios en la percepción de la temporalidad. El futuro que habita la memoria. Departamento de Estudios Socioculturales. México: ITESO.

_____ (2002a). Tecnicidades, identidades, alteridades: desubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo. *Diálogos de la Comunicación* N˚ 64, (pp. 9-24).

_____ (2002b). Transformaciones del saber y del hacer en la sociedad contemporánea. Revista Electrónica *Sinéctica*, N˚ 21. México: Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, (pp. 59-66).

_____ (2003a). Figuras del desencanto*. Revista Número*, Nº 36. Bogotá, (pp. 66-71).

_____ (2003b) Estética de los medios audiovisuales. En *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Vol. 25, D. Sobrevilla y R. Xirau (eds.). Madrid: Trotta.

_____(2012). De la Comunicación a la Cultura: perder el "objeto" para ganar el proceso. *Signo y Pensamiento*, vol. XXX, núm. 60, enero-junio, 2012. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, (pp. 76-84).

——————— (2017). Somos exiliados de la modernidad. Néstor García Canclini en versión de Jesús Martín Barbero. En Rincón, O. y Dorcé, A. (Coords), *La obra de Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero: más allá de las mediaciones y la hibridación,* Revista *Versión. Estudios de Comunicación y Política.* Mexico: Universidad Autonoma Metropolitana, Año 29.

Marroquín Parducci, A. (2014). Jesús Martín Barbero. Los aportes a la agenda en comunicación/ cultura. En *Oficios Terrestres,* Año 20 - Vol. 30 - Nº 30, (pp. 77-87).

_____ (2018) Perder el objeto y ganar el proceso: el pensamiento filosófico de Jesús Martín Barbero en la comunicación y la cultura. En Intexto, Nº 43. Porto Alegre, UFRGS, (pp. 35-47).

Mitchell, W.T., (2004). Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. En Brea J. L. (ed.) *Estudios Visuales Nº1. Los estudios visuales en el siglo 21,* Murcia: Cendeac, (pp. 17-40).

Milanesio, N. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (2012). *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro.

Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Argentina: Amorrortu.

Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil.

Prósperi, G. (2018). Quiasmo e imaginación en el "último" Merleau-Ponty. En *Diánoia,* Volumen 63, Nº 80, (pp. 71-95).

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

————— (2011a). *El destino de las imágenes*. España: 2011.

_____ (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

_____ (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Bordes Manantial.

_____(2014a). *El método de la igualdad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (2014b). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

_____ (2016). ¿Quieren realmente vivir las imágenes? En Rodríguez Freire, R. (ed). *Cuadernos de Teoría y Crítica #2. El Giro visual de la teoría.* Viña del Mar: Cuadernos de teoría y Critica

_____ (2017). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta limón.

_____ (2022). El concepto de anacronismo y la verdad del historiador, Cuadernos LIRICO N 24 | 2022. Recuperado de: https://journals.openedition.org/lirico/12578.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakak Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

_____ (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rocha, S. M. y López de la Roche, F. (2019). Temporalidades. Para pensar la contemporaneidad de lo no-contemporáneo. En *Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural. Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero,* Rincón, O. (ed.). Ecuador: Ediciones Ciespal, (pp. 59-90).

Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz.

Sánchez, M. (2017). Imágenes al límite de lo visible, Clarín, 1/7/2017.

Sartori, G. (1998). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.

Schmucler, H. (1997). *Memorias de la comunicación*. Buenos Aires: Biblios.

Sin autor, Temores y deseos del homosexual argentino, Revista ASI, Nº 891, 3/7/1973.

Tatián, D. (2018). El ángel de la barricada. Apuntes sobre la memoria de las revoluciones. *la Fuga* Nº 23. Recuperado de http://2016.lafuga.cl/el-angel-de-la-barricada/989

Traverso, E. (2012). *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Trímboli, J. (2020). Belleza y elisión. Revista *Kilómetro 111*. Recuperado en https://kilometro11ucine.com.ar/belleza-y-elision/

Valko, M. (2017). El malón de la Paz. 70 años después. L*egado Nº 5, Edición Pueblos originarios*, La revista del Archivo General de la Nación, (pp. 93-111).

Verbitsky, H. (1985). *Ezeiza*. Buenos Aires: Contrapunto.

Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Wajcman, G. (2001.) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Entrevistas

Florencia Garat, 2021, hija de Eduardo Garat y dibujante.

Verónica Greca, 2021, nieta de Alcides Greca, director de *El último Malón* (1917).

José Manuel Rodríguez, Coordinador del Área audiovisual del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, 2021.

Marcelo Valko. 2022. Autor de *Los indios invisibles del Malón de la Paz* (2012).

Anexos

Listado de imágenes

1. Paul Cézanne, Todavía vida con manzanas y un tubo de pintura, c.1873/77. (p. 38)
2. Fra Angélico, Anunciación, hacia 1440-1441. Fresco. Florencia, Convento de San Marco. (p. 42)
3. Virgen de las sombras, 1450, hacia 1440-1450. Fresco. Florencia, Convento de San Marco. (p.42)
4. Placa recordatoria ubicada en el frente de la casa donde murió Walter Benjamin. Port-Bou, España. Foto: Cecilia Vallina, (2014). (p. 47)
5. Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre y mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz. Anónimo. Autor probable: Alberto Herrera, Oswiecim. Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, agosto de 1944 (neg. nº 277- 278- 282- 283), (1944). (p. 55)

6. Reencuadre de la foto 2 de la secuencia tomada frente al crematorio V de Auschwitz (1944), publicada en el diario Clarín (1/17/2017). (p. 59)
7. Detalles de la Muestra Auschwitz. *No hace mucho. No muy lejos.* Centro de Exposiciones Arte Canal. 2019, Madrid. Fotos: Cecilia Vallina. (p. 61)
8. Gustavo De Vicenzo. Foto: Lucas Pérez, (2021). (p. 64)
9. Lámina XXX. Histero-epilepsia. Contractura. Fotografía de Augustine. Paul Régnard, Iconografía de la Salpêtrière, (1878, Tomo II). (p. 70)
10. Fotografía que integra la sección El nacionalsocialismo sube al poder, de la exposición permanente *Topografía del Terror. La Gestapo, las SS y la Oficina Central de Seguridad del Reich*, en el Centro de Documentación Topografía del terror, Berlín, Alemania. Foto: Cecilia Vallina, (2010). (p. 71)
11. Lamentación iconografía religiosa. Madres llorosas de Belén. Siglo XIII. Artista alemán. Colección fotográfica digital. Archivo Warburg. (p. 74)
12. Ninfa con velo. Florentino, finales del siglo XV. Colección fotográfica digital. Archivo Warburg. (p. 74)
13. Fotografía de Franco Pinna incluida en la sección 36, Un atlas de lamentaciones: Ernesto De Martino, en *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Georges Didi-Huberman, (2011). (p. 74)
14. Rosa Schonfeld. Foto: *La Garganta Poderosa*, (2017). (p. 75)
15. Juana Benavidez. Foto: Alan Monzón, (2020). (p. 75)
16. Familia de Jonatan Herrera. Secretaría de Derechos Humanos de Nación, (2023). (p. 75)
17. Luciana Escobar. Foto: Cooperativa La Brújula, (2015). (p. 76)
18. María Isabel Albijo, Foto: Florencia Carrera, (2021). (p. 76)
19 y 20. Detalle del plano del edificio de la Jefatura Política de la provincia de Santa Fe en la ciudad de Rosario diseñado por el arquitecto Manuel Torres Armengol. Archivo General de Santa Fe, (1916). (p. 79)
21 y 22. Jefatura Política de Rosario. Archivo Escuela Superior de Museología de Rosario. (p. 80)
23 y 24. Jefatura de Policía de Rosario. Fotogramas de *La arquitectura del crimen,* (2016). (p. 80)
25. Imagen de *La Moneda online*. Foto: Cecilia Vallina, (2018). (p. 81)
26. Fotografía Palacio de La Moneda. Fondo La Nación (Chile)/ UDP, 1973. (p. 81)
27, 28 y 29. Imágenes incluidas en el video El reverso de una fotografía familiar, perteneciente a la muestra *Las pequeñas cosas. De cómo los objetos guardaron una memoria perseguida*. Centro Internacional de Estudios de Memoria y Derechos Humanos, UNED, (2019). (pp. 105 y 106)
30. Fotograma de la secuencia en la que aparece Eduardo Garat, autor anónimo, (1969). (p. 108)

31. Fotografía de la proyección de la secuencia recuperada de Eduardo Garat, Museo de la Memoria, Rosario, (2018). (p. 109)
32. *Marylin y mi papá*. Oleo Florencia Garat, (2016). (p. 110)
33. Fotograma de la película *El último malón*, Alcides Greca, (1917). (p. 116)
34 y 35. Revista *Ahora.* Semanario Ilustrado, Nº 560, Agosto de 1946. (p. 119)
36 y 37. Dibujos expuestos en el Museo del gueto de Terezín. Fotos: Cecilia Vallina, (2017). (p. 124)
38 y 39. Fotografías de la pantalla con el montaje expuesto en el Memorial de Terezín. Fotos: Cecilia Vallina, (2017). (p. 124)
40. Fotograma de *La imagen ausente*, Rithy Panh, (2013). (p. 128)
41. Fotograma de *No intenso agora*, João Moreira Salles (2010) (p. 140)
42. Fotogramas de *Perón. Sinfonía del sentimiento* (1999). (p. 146)
43. Imagen del Frente de Liberación Homosexual. En Revista ASI Nº 891, (1973). (p. 149)
44. Fotografía de Luciana Escobar. Foto: Lucas Pérez, (2021). (p. 151)

Listado de películas

Actis, F., (2016). *La arquitectura del crimen*. Productora general: Cecilia Vallina, Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe.
Ardito, E., (2020). *Sexo y Revolución.* Productores: Ernesto Ardito y Virna Molina.
Greca, A., (1917). *El último malón*. Dirección y producción.
Salles, J.M., (2010). *No intenso agora*. Productores: María Carlota Bruno y Antonio Venancio.

Listado de materiales audiovisuales

Actis, F. (2019). *Reconstrucción Parte 1.* Vallina, Cecilia, Dirección de proyecto. Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe.
Actis, F. (2021). Capítulo Luciana Escobar. En *Las fotos que quedan. Actos de memoria frente a la violencia institucional.* Vallina, Cecilia, Dirección de proyecto, Dirección General de Derechos Humanos y Memoria de la Municipalidad de Rosario.
Actis, F. (2021). Capítulo Gustavo De Vicenzo. En *Las cosas que queridas. Relatos personales de una lucha colectiva*. Vallina, Cecilia, Dirección de proyecto. Dirección General de Derechos Humanos y Memoria de la Municipalidad de Rosario.
Favio, L. (1999) *Sinfonía del sentimiento.* Productores: Eduardo Duhalde, Fundación Confederal y Leonardo Favio.
Fragmentos de *El führer ofrece una ciudad a los judíos,* Sitio de Memoria de Terezin, (2017).

Registro audiovisual del Rosariazo de autor desconocido, (1969).
Mignona, S. (2007). Capítulo “Campaña del desierto”, *Historia de un país*. Canal Encuentro.